

# الأدب ومذاهبه

تأليف

الدكتور محمد مندور

الطبعة الثالثة

مليتم الطبع والنشر

مكتبة نهضة مصر ومطبعتها

الفيالة - مصر





# الأدب ومذاهبه

تأليف

الدكتور محمد مندور

الطبعة الثالثة

مكتبة الطبع والنشر

مكتبة نهضة مصر ومطبعتها

القاهرة - مصر



## مقدمة

لا شك أن الأدب العربي الحديث قد تأثر بالآداب الغربية تأثراً يفوق تأثيره بالآداب العربية القديمة ، وذلك منذ أن أخذ العرب يتصلون بالعالم الغربي، سواء بواسطة المبشرين والمحتلين ورجال المال والتجارة الذين وفدوا إلى بلاد العرب ، أو بواسطة البعثات العلمية التي أرسلتها البلاد العربية إلى البلاد الغربية ، وأخيراً بواسطة أبناء العرب الذين نزحوا إلى المهاجر الغربية وكان هذا التأثير إما عن طريق الترجمة ، وإما عن طريق القراءة في اللغات الأصلية للآداب الغربية. وربما كانت هذه الوسيلة الأخيرة هي أكثرها تأثيراً في الأدب العربي الحديث ، لأن للآداب - كما هو معلوم - خصائص فنية وثيقة الاتصال باللغة التي تكتب بها، وهي في الغالب تفقد هذه الخصائص عند الترجمة، كما يصعب فهمها وإدراك حقيقتها عند الحديث عنها حديثاً نظرياً إلى من يجهلون لغاتها الأصلية .

كل هذه البديهيّات تجعلنا نحرص على الحديث عن مذاهب الأدب الغربية التي أخذت تشيع في أدبنا العربي المعاصر فيجادأويساءفهمها وبخاصة بعد أن لاحظنا أن كل حركات التجديد التي نشأت في الأدب العربي المعاصر إنما تستعبد في الغالب وجيها من الآداب الأجنبية

ومما لا شك فيه أن اتجاهات الأدب الغربي ومذاهبه قد تغلغلت في الحضارة العربية المعاصرة بحيث أصبحت أوسوف تصبح جزءاً منها لا يقل أهميته في تكوينها عن العنصر الأدبي القديم الذي يتمثل في حركة البعث الضخمة التي قام بها العرب في العصر الحديث .

والواقع أن الأدب العربي المعاصر إنما قام على هذين الأساسين وهما : بعث الأدب العربي القديم ثم التأثر بالأدب الغربية والأخذ عنها . وإذا لاحظنا أن حركات التجديد المستوحاة من الأدب الغربية قد كتب لها دائماً الانتصار استطعنا أن نقدر الأهمية التي نعلقها على دراسة مذاهب الأدب الغربي التي أصبحت موجهها رئيسياً لأدبنا المعاصر ، وهو توجيه لا ضير منه بل لعل فيه الخير كل الخير إذ أنه سيدخل أدبنا في تيار الأدب العالمي دون أن يفقدنا خصائصنا الروحية المميزة ، ودون أن يفقد أدبنا طابعه الخاص باعتباره مرآة لحياتنا العامة والخاصة . بل ودون أن ينفصل عن لغتنا التي ستظل مادته الأولية التي ينبعث منها صورته وأشكاله ، والتي لا مفر لنا من أن نحفظ بنصاعتها وأن نزيد من قدرتها على التعبير والإيجاء ، وذلك لأن المذاهب والاتجاهات الأدبية لا تمحو خصائص الشعوب وخصائص اللغات ، ولكنها توضح الأصول الفنية والأهداف الإنسانية والاجتماعية للأدب . وهي أصول وأهداف يمكن أن تنطبق على الحيوانات

الخاصة والعامة المتباينة دون أن تمحو الخصائص المميزة لتلك الحيوانات. فإذا قال التفكير الأوربي الحديث مثلاً إن من واجب الأدب أن يعالج مشاكل المجتمع فإن مثل هذا المبدأ يمكن أن يطبق على المجتمع المصري أو العراقي ، كما يطبق على المجتمع الفرنسي أو الأمريكي مع احتفاظ كل مجتمع بخصائصه ومشاكله الخاصة ، ومع ذلك تعتبر كل هذه الآداب التي تصدر عن هذا المبدأ ، أدباً عالمياً موحد الاتجاه والأصول.

---



## ما هو الأدب

على أن دراسة مذاهب الأدب الغربية تقتضي أن نبحث أولاً عن مفهوم ذلك الأدب عند الغربيين وعن فنونه العامة حتى نستطيع أن نفهم كيف تولدت منه وكيف انطبقت عليه تلك المذاهب وإلى أي حد يمكن أن تنطبق على أدبنا الحديث أو تؤثر فيه، وذلك بحكم التفاوت الكبير بين فهمنا التقليدي لمعنى الأدب وفنونه وفهم الغربيين له ثم استمرار تأرجحنا في العصر الحديث بين المفهومين العربي والغربي وعدم استقرارنا حتى اليوم على مفهوم نهائي محدد.

والواقع أن المفهوم التقليدي للأدب عند العرب لم يتبلور قط إلى حد فلسفي لهذا اللفظ. حتى إذا ابتدأت نهضتنا المعاصرة، واخذنا نحدد معنى الأدب وفنونه في مناهجنا الدراسية والثقافية استقر الرأي على تعريف سطحي ضيق يقول: إن الأدب هو الشعر والنثر الفني، أي نثر الخطب والرسائل والمقامات والأمثال السائرة، ثم الأخذ من كل شيء بطرف ١١ وهذا تعريف لا يحدد للأدب أصولاً ولا أهدافاً اللهم إلا أن تكون الصنعة التي تظهر في الشعر ثم النثر الفني. وإن يكن البحث قد دار أحياناً حول كفاية هذه تمييز الأدب عن غيره حتى رأيناهم يميزون مثلاً بين الشعر والنظم، ويخرجون النظم كالفية ابن مالك وغيرها من ميدان الشعر وبالتالي من ميدان الأدب.



هذا هو المفهوم السطحي الضيق لمعنى الأدب في مناهجنا الدراسية والثقافية وذلك بينما نرى الغربيين يعرفون الأدب في نفس المجالات الدراسية بتعريف أوسع وأعمق ، فيقولون إن الأدب يشمل كافة الآثار اللغوية التي تثير فينا بفضل خصائص صياغتها انفعالات عاطفية أو إحساسات جمالية وبذلك لا يميزون الأدب بالصنعة فحسب ، بل يميزونه بأثره النفسى الذى ينبعث عن خصائص صياغته ، وهذا الأثر هو الإنفعالات العاطفية والإحساسات الجمالية، وبهذا التمييز قد يخرج من الأدب التفكير العلمى الجاف والتفكير الفلسفى المجرد ، ولكنه لا يخرج الكثير من الكتابات الفلسفية أو الاجتماعية أو التاريخية المصوغة صياغة أدبية كمحاورات أفلاطون أو تاريخ مشليه أو توسيديد ، التى تحمل من عوامل الإثارة، ومن الخصائص الجمالية ، ما يفرضها على كتب تاريخ الأدب ومناهجه .

ثم إن الغربيين لم يكتفوا بمثل هذا التعريف المدرسى بل راحوا يعرفون الأدب تعريفات فلسفية تحدد مصادره وأهدافه وأصوله ، وهى تعريفات كثيرة متنوعة ، كثيراً ما تختلف باختلاف مذاهب الأدب المتباينة وباختلاف وجهات النظر الفلسفية التى تصدر عنها تلك التعريفات .

ونحن وإن كنا لا نستطيع إحصاء أو عرض كل تلك التعاريف إلا أننا نعرض على أن نورد ونناقش تعريفين من أكثر تلك التعاريف شهرة وانتشاراً عند أدباء ونقاد ومفكرى الغرب .

أما التعريف الأول فيقول بأن الأدب « صياغة فنية لتجربة بشرية » وليس من شك في أن هذا التعريف بالفاظه أو بمدلوله العام قد انتشر عند دعاة التجديد وبخاصة في الشعر في العالم العربي الحديث ، فعنه يصدر المازني والعقاد عند نقدهما لشوقي وحافظ وبخاصة في كتاب « الديوان » . كما نجد مدلوله الواضح في كتاب « الغربال » لميخائيل نعيمة ، وذلك فضلا عن مقدمات الدواوين العديدة التي نشرها أحمد زكي أبو شادي والعقاد والمازني وغيرهم من شعرائنا المعاصرين .

والذي نلاحظه بوجه عام هو أن أدباءنا وخاصة شعراءنا المعاصرين قد فسروا عبارة التجربة البشرية بمعناها الضيق ، فقالوا إنها التجربة الشخصية التي يجب أن يصدر عنها الشاعر ، وإلا كان شعره كاذباً ، وبذلك أدخلوا على الأدب وبخاصة الشعر مقاييس الصدق والكذب ، وفسروا الصدق بأنه ما كان صادراً عن تجربة شخصية ومعاناة حقيقية للأديب أو الشاعر ، وفسروا الكذب بالتصنع المفتعل الذي لا يستند إلى تجربة ، حتى ظن البعض أن موجبات الصدق تقتضي أن يصف الشاعر القطار والطائرة كما كان العربي القديم يصف الناقة وحمار الوحش .

والذي لا شك فيه أن هذا الفهم الضيق خلق بأن يضيق من مجال الأدب والشعر وأن ينضب موارده . كما أن معايير الصدق والكذب لا يمكن أن تصبح مرادفة للتجربة الشخصية أو انعدامها .

وذلك لأن الأدب لا يمكن أن يقتصر على العبارة عن التجارب الشخصية . كما أن الأديب ذا الخيال الخصب الخلاق أو ذا الملاحظة الدقيقة النافذة يستطيع أن يخلق بخياله تجارب بشرية قد تكون أعمق صدقا وأكثر غنى من واقع الحياة كما يستطيع بقوة ملاحظته أن يصوغ تجارب للغير يستمدّها من محيطه الإنساني ومع ذلك لا تقل صدقا ولا مشاكلة لواقع الحياة الإنسانية العام عن تجاربه الخاصة . وذلك لما هو معلوم من أن الخيال والملاحظة ، يستطيعان أن يلتقطا ملامح الحياة وخصائصها وأن يؤلفا بينها على نحو يكاد يكون خلقا للحياة وأشدّ مشاكلة لها من التجارب الشخصية .

وفي الحق إن مفهوم التجربة البشرية عند الغربيين أبعد ما يكون عن أن يقتصر على التجربة الشخصية ، وللأديب الفرنسي بيير لويس قصة رائعة تعالج مشكلة الخلق الفني وفيها عرض قصة فنان إغريقي قديم ، قيل إنه أراد أن يرسم لوحة زيتية لبروميثيوس ، ذلك الإله الإنساني الذي قالت الأساطير إنه سرق النار من جذوة الشمس وحملها إلى البشر فأثار بذلك غضب زيس كبير الآلهة ، وعاقبه زيس الطاغية بأن شده إلى صخرة وأرسل إليه نسرا جارحا ينهش كبده . بالنهار ثم يتركه أثناء الليل ، ليعود كبده إلى النمو من جديد ثم يعود النسر إلى النهش بالنهار . وأراد الفنان الإغريقي أن يصور الألم على وجه بروميثيوس فلم يجد سبيلا إلى ذلك إلا أن يستحضر عبدا وأن يأخذ في كيه بالنار ليستطيع التقاط أمارات الألم التي تبدو على وجهه .



وبالرغم من أن لوحة الفنان قد جاءت رائعة روعة استطاع بفضلها أن يهدي ناثرة الشعب الذى تجمع صاخبا عند ما علم بتعذيب الفنان للعبد ، فبادر الفنان بإطلاع الجمهور الشائر على اللوحة فهدأت ناثرة — نقول بالرغم من نجاح الفنان عندما التقط صورته من الواقع إلا أن الأدباء والنقاد والمفكرين وفى مقدمتهم الكتائب الكبيرة «جورج ديهامل» لم يقرؤا بيير لويس كالم يقرؤا الفنان الإغريقى على مبلكه ، ولم يستسيغوا خاتمة قصته ، وذلك لإيمانهم بفقر ذلك الخيال الذى يحتاج إلى توليد الألم بالفعل لكي يصوره .

والذى لا شك فيه أن ديهامل ومن ينحو نحوه من الأدباء والمفكرين قد أصابوا شائكة الحق ، وذلك لأنه من غير المعقول أن نطالب الأدباء والشعراء بأن يعيشوا كل تلك التجارب التى يصوغونها فى قصصهم أو أشعارهم وإلا لوجب أن نفترض أن أدينا عالميا بكشكسبير أو بلزاك قد عاش حياة كل أولئك المجرمين والأفاقيين والبخلاء والمستهترين الذين صور حياتهم فى مسرحياته أو قصصه ، بل لوجب أن نجارى ذلك الوهم الخاطيء الذى يسيطر أحيانا على بعض الأدباء الناشئين ، فيدفعهم إلى الانحلال والعريضة والتسكع فى الحياة ، بحجة اكتساب التجارب الشخصية ، التى يظنون أن لا غنى لهم عنها لكتابة الأدب أو قرض الشعر .

والواقع أن التجربة البشرية التى يتطلبها الأدب الإنسانى الرفيع لا تقتصر على التجربة الشخصية . للأديب وإنما تشمل :

## ١ - التجربة الشخصية :

وهي تلك التي تسوقها للأديب أو الشاعر أحداث الحياة، على نحو ما نرى دستيوفسكى مثلاً يقص ويحلل مشاعر المحكوم عليه بالإعدام وهو ينتظر تنفيذ الحكم ، أو على نحو ما نرى موسيه يقص محنته وآلامه في حبه العاثر لجورج صاند فهذه وأمثالها تجارب بشرية شخصية لا شك في صلاحيتها لتغذية كل ملكة أدبية صادقة، وأما أن يفتعل الأديب أو الشاعر التجارب التماساً لتغذية ملكاته فهذا هو الإفلاس الفني فضلاً عن منافاته لأصول الاخلاق، التي لا تستحصد النفس ولا تقوى الملكات إلا بالتمسك بها وتحصين الروح بدروعها .

## ٢ - التجارب التاريخية :

وذلك لما هو معلوم من أن التاريخ معين لا ينضب لتجارب البشر أفراداً وأماً . وباستطاعة الأديب أو الشاعر أن يتخير من التاريخ ما شاء من تجارب يحيلها أدباً ، وذلك كما قال أرسطو — بأن يخرجها من الخصوص إلى العموم ، فهو لا يصور تجربة هذا الرجل أو ذاك كما وقعت في التاريخ وإنما يصور تجربة كل رجل تحيط به نفس الظروف التي أحاطت بهذا الرجل التاريخي أو ذاك ، بحيث تصبح قصة إنسانية عامة يستطيع كل فرد أن يتصور فيها نفسه، أو نفس غيره إذا اتفقت الملابسات . وذلك دون التقيد بجزئيات التاريخ، والاكتفاء بالخطوط

العامة أو القيم الإنسانية الثابتة . بل إن من الأدباء مثل دumas الأب مؤلف القصص التاريخية العديدة من تحلل من وقائع التاريخ قائلًا «التاريخ لمن يعرفه ١٢ إن هر إلا مسار أشجب فيه لوحاتي، والواقع أن للأديب الحق في أن يعمل في التاريخ خياله كما يعمل في واقع الحياة المعاصرة كما أن له ألا يتقيد بجزئيات ما حدث فعلا ويؤاءه، بل له أن يتصور كافة الممكنات وأن يتخير منها ما يريد، وكل ذلك بشرط واحد وهو أن يكون من المعقول صدور مثل هذا الفعل أو ذاك من الشخصية التي يتحدث عنها ويحدد خصائصها الروحية ودوافعها الأخلاقية أو الاجتماعية . وعلى هذا النحو استطاع شكسبير أن يعيد خلق تلك الشخصيات الإنسانية الخالدة أمثال هملت ومكبث ويوليوس قيصر والملك لير وغيرها . وأن يفلت بها من إطار الواقع التاريخي الخاص إلى المجال الإنساني العام .

### ٣ - التجارب الأسطورية :

وذلك لما هو معلوم من أن الأساطير الشعبية تتركز فيها غالباً تجارب الإنسانية البدائية . وهي تجارب تحدثنا عن موقف الإنسان من قوى الطبيعة ومن الآلهة الخيالية والكائنات الواقعية . وبإستطاعة الأديب أن يلتقط منها ما يشاء من التجارب البشرية ، وأن يتخذ منها هياكل لأدبه ، وذلك بشرط أن يكون خياله من القوة بحيث يستطيع أن يحسم رموزها أو أن يحيلها إلى كائنات بشرية تحس وتألم وتفكر ، وأن يتصور التجربة وينفعل بها ويفكر خلالها على نحو ما نرى شاعراً



كشينييه يتحدث عن الفتى الأسطوري الجميل « هيلاس » الذى قيل  
 إنه بلغ من الجمال حدا حمل حوريات البحر على أن تضمه إلى صدرها  
 الجميل ، وتغوص به تحت الماء حيث لقي حتفه . أوقصة « فتاة تارانت »  
 التى زعمت الأسطورة أنها أبحرت فوق سفينة إلى خطيبها ، وبينما هى  
 تعجب وتأمل ملابس عرسها الضافية عبأت الريح تلك الملابس  
 وطارت بالفتاة إلى أمواج البحر . بل وكما نرى أدبياً كتوفيق الحكيم  
 يتخذ من أسطورة بجماليون رمزا لتجربة بشرية عاتية تقص مأساة  
 الفنان الذى يتأرجح بين جاذبية الحياة الحية وطغيان النزعة الفنية التى  
 تريد أن تحتبسه فى محراب الفن ، فهذه وإن تكن أسطورة إلا أنها  
 تمثل تجربة بشرية عاناها بلا شك الحكيم وغيره من رجال الفن ، وإن  
 لم نستطع أن نقول إنها تجربة الحكيم الشخصية .

#### ٤ - التجربة الأدبية :

وهى تلك التى يستقيها الأديب أو الشاعر من محيطه الاجتماعى  
 أو الإنسانى المعاصر ، وهو فى تصويره لهذه التجارب يعتمد على الملاحظة  
 والخيال كما يعتمد على قراءة ما صوره الأدباء الآخرون من تلك التجارب .  
 وليس من الضرورى أن ينغمس فيها بشخصه لى يحسن تصويرها  
 فلربما كان نظره إليها عن بعد أدعى إلى تصوير ملاحظته وشمولها ، كما أنه  
 قد يستطيع بخياله أن يتصور الواقع وأن يجسده على نحو يبرز الحقيقة  
 فى قوتها ، فالأديب الحق يستطيع أن يتحدث عن آلام الحرمان ومشقات  
 البؤس دون حاجة إلى أن يبلو فى نفسه أو فى غيره بالفعل هذا الحرمان

أو ذلك البؤس، كما أنه كم من محروم أو بائس يحزن في لمح ودمه آلام ذلك البؤس والحرمان، ومع ذلك لا يستطيع أن يصوغ تجربة أدبية بل ولا أن ينظمها كلاماً لأنه لا يملك القدرة الأدبية اللازمة لهذه الصياغة، أو لا يتمتع بالملكات النفسية اللازمة لها. وليس من شك في أن ثقافة الأديب أو الشاعر العامة تسعفه أيما إسعاف في صياغة التجارب الاجتماعية التي تحيط به حتى ليقول روسو: «إننا في حاجة إلى كثير من الفلسفة لكي نستطيع أن نلاحظ ما نراه كل يوم».

### ٥ - التجارب الخيالية :

وهذه التجارب تتصل اتصالاً وثيقاً بوظيفة عامة من وظائف الأدب التي يتحدث عنها الأدباء والمفكرون المعاصرون ونعني بها ما يسمونه: بادرار الطاقة. وذلك لأنه إذا كان الأديب يتخذ من تجاربه الفعلية في الحياة مادة لأدبه فهو أيضاً كثيراً ما يتخذ الأدب وسيلة لادرار طاقته، فالتجارب التي لا تمكنه ظروف الحياة من أن يعيشها نراه يتخذ الأدب وسيلة لكي يعيشها بالخيال. فالشاعر الذي لا توافقه مثلاً فرصة لكي يعشق ويحس العشق والغرام قد يستطيع بخياله أن يعيش هذه التجربة في أدبه. وهنا قد نحس بمعنى الصدق والكذب في مثل هذا الأدب. ولكنه في الواقع ليس صدقاً ولا كذباً، وإنما هو ضعف أو قوة في الخيال وشدة ارتباط أو تراخ بين الخيال والشاعر بحيث ينجح الأديب أو يفشل في تصور التجربة البشرية وتجسيمها، ثم في إثارة أو عدم إثارة مشاعره استجابة لقوته الخيلة. فإذا استطاع الخيال أن يحسم التجربة وأن يتصور في وضوح

أحداثها ، وكانت مشاعره من القوة والتحفز بحيث تستجيب لخياله —  
 أحسنا في أدبه بما نسميه الصدق إحساسا لا يقل قوة عما يمكن أن  
 يثير فينا نفس الشاعر أو الأديب فيما لو تحدث عن تجربة واقعية :  
 وليس من شك في أن الأديب الذي يتحدث عن أشواق الروح  
 لا يقل روعة وتأثيراً عن الأدب الذي يتحدث عن تجارب الماضي  
 أو وقع أحداث الحاضر .

\* \* \*

هذا هو محل المفاهيم التي ينطوى عليها معنى التجربة البشرية في  
 الأدب الحديث وفي هذه المفاهيم تتجمع مصادر ذلك الأدب ،  
 وإن كانت تتفاوت في تمييز فن أدبي عن غيره ، وأدب شاعر أو ناثر  
 عن سواه ، وأهم هذا التفاوت ما يقوم بين الأدب الذاتي والأدب  
 الموضوعي . وإذا كان مفهوم الأدب العام قد تأثر في الأدب  
 العربي المعاصر تأثراً كبيراً بفكرة التجربة البشرية فمن البين أن فهم  
 معنى تلك التجربة قد تفاوت تفاوتاً كبيراً عند أدبائنا المعاصرين  
 حتى رأينا شاعراً كبيراً كخليل مطران لا يمتنع هذا الفهم الجديد  
 لمعنى الأدب من أن ينحرف في شعره منجى موضوعياً ، فيتخذ للكثير  
 من روائع قصائده موضوعاً من تجارب البشر التاريخية أو مآسى  
 المجتمع المعاصر . وأما تجاربه الشخصية فينكرها أو يسوقها في تضاعيف  
 تجارب الغير من القدماء أو المعاصرين ، وذلك بينما نرى غيره من أدبائنا  
 وخاصة الشعراء منهم يتمسكون بالتجربة الشخصية يفتنون في صياغتها  
 ويكادون يقصرون عليها شعرهم . بل ورأينا من القصاص النافرين من



يُجَنِّح إلى التجربة الشخصية كالمازني والعقاد بينما يوسع الآخرون مجال قصصهم حتى يشمل كافة أنواع التجارب التاريخية والأسطورية والمعاصرة وبذلك يغزر إنتاجهم وتعدد ألوانه كما فعل تيمور والحكيم، بل وظهرت المسرحيات الشعرية والنثرية القائمة على تجارب بشرية تاريخية أو معاصرة، وبذلك اتسع عندنا معنى الأدب وتعددت فنونه، وأصبح يجارى الآداب الغربية الراقية.

هذا، ومن الواجب أن نلاحظ أن أى أدب سواء أكان ذاتياً أو موضوعياً لا يمكن أن يخلو من شخصية الأديب، ومن طابعه الخاص، الذى تتميز به عبقريته، وفى الأدب الموضوعى تتركز شخصية الأديب وعبقريته المميزة فيما يسميه الأوريون بالأسلوب *style* عندما نراهم يقولون «إن أسلوب الرجل هو الرجل نفسه»، أو عندما يعرفون النقد الأدبى بأنه فن التمييز بين الأساليب. الأسلوب عندئذ لا يقصد به فن الكتابة أو الخصائص اللغوية فحسب، بل يقصد به أيضاً منهج الكاتب فى معالجة موضوعه ونوع الانفعالات أو التأثيرات العقلية والعاطفية التى يتلقاها عن التجربة البشرية التى يعرضها، فيقال إن هذا الكاتب أو ذاك عقلى الأسلوب أو عاطفيه، كما يقال إنه واقعى أو مثالى، وإنه شاعرى أو ساخر؛ كما تختلف تأثراته وتختلف وسائل تعبيره عن تلك التأثيرات، فمنهم من يفصح عنها ومنهم من يكتفى بترتيب وقائع التجربة البشرية التى يصوغها، أو تلوينها على نحو يفصح عن أسلوبه الخاص فى النظر إلى الحياة وإلى الطبيعة وحكمه عليها أو مشاركته الوجدانية لها. وفى كل هذا ما يفسح

المجال للعنصر الشخصى الذى يتسرب خلال الموضوع ويميز أدبيا عن آخر مهما كان الأدب موضوعيا ومهما توارت عنه ذات الكاتب وبعدت التجربة المصوغة عن حياته الشخصية ، وإن ظل الأدب الموضوعى مختلفا بطبيعته عن الأدب الذاتى وظلت التجارب الشخصية مختلفة عن غيرها من التجارب التاريخية أو الأسطورية أو الاجتماعية .

\* \* \*

هذا هو أحد التعاريف الشائعة عن الأوربيين عن الأدب وهو تعريف يتضح عما سبق مبلغ ما يحمل فى طياته من أصول الأدب العامة ومصادره وأهدافه .

\* \* \*

وهناك تعريف ثان للأدب لا يقل شيوعا عن التعريف السابق وهو لا يصب اهتمامه على هياكل الأدب العامة وموضوعاته السكلية كالتعريف السابق ، بل يصبها على خيوط الأدب الدقيقة التى يتكون منها نسيجه .

... يقول ذلك التعريف : « إن الأدب نقد للحياة ، وكلمة نقد Criticism فى هذا التعريف تستعمل بمعناها الاشتقاقى فهى مأخوذة من الفعل اليونانى Crino ومعناه « يميز » ، فكلمة النقد الأوربية معناها إذن هو تمييز العناصر المكرونة للشيء الذى تنقده ، وليس معناه الأصلى تقييم ذلك الشيء والحكم بجودته أو رداءته . وإذ كان

هناك مجال للتقييم ، فإنه يأتي تابعا للتمييز بين العناصر المختلفة ، ووصف أو تحليل كل عنصر وتحديد أهميته في النسيج العام .

وعلى ضوء هذا الفهم لكلمة النقد نستطيع أن ندرك المقصود من تعريف الأدب بأنه نقد للحياة . وهو تعريف لا يتعارض مع التعريف السابق بل لعله يكمله ، وذلك لأنه إذا كان منوال الأدب ينصب لكي ينسج تجربة بشرية فإن عملية النسيج يجب أن تقوم على نقد دقيق لخيطوط ذلك النسيج وتميز ألوانها ودرجة سمكها وقوة أضعف صلابتها ، ثم تحديد موقعها في رقعة النسيج ومدى انسجامها أو تنافرها مع الخيطوط الأخرى ، ثم في النهاية وقع كل خيط وتأثيره على نفسية الناسج وبالتالي على نفسية الغير الذين قد يشاهدون الرقعة المنسوجة .

ومن البديهي أن عبارة « نقد الحياة » تشمل نقد حياة الأديب الخاصة وحياة غيره من الأفراد كما تشمل حياة المجتمع بل وحياة الإنسانية كلها . وبذلك يتسع هنا أيضا مجال الأدب فيشمل الأدب الذاتي والأدب الموضوعي على السواء ، بل لعله يزداد اتساعا عنه في التعريف الأول ، وذلك لأن الحياة أعم وأشمل من التجارب البشرية ، وقد يمتد معناها إلى ما وراء العالم المحسوس من مجردات . كما أن مدلول الحياة لا يرفض أن يضم ما بعد الحياة من مصير بل وما يحيط بتلك الحياة من معضلات ومشاكل كالقوى الإلهية وقوانين الطبيعة الجبرية ، وإطارى الزمان والمكان وما يجرى بين عنصر الحياة وبين كل هذه القوى والكائنات من صراع أو تناقض . وإنه وإن يكن هذا التعريف بالمعنى الذى ذكرناه



يغلب في الأدب منهج التحليل والكشف عن عناصر الحياة المختلفة إلا أنه مع ذلك لا ينبغي منهج الالتزام في الأدب وهو ذلك المنهج الذي يتطلب من الأديب أن يصدر أحكاما صريحة أو ضمنية على عناصر الحياة المختلفة ، وألا يقف عند عملية التمييز والتحليل والكشف بل يعدوها إلى مرحلة الغربة والدفع ، وذلك لكي يساهم في تطوير نفسه أو مجتمعه أو الإنسانية كلها . وهنا يتسع المجال للأدب الكفاح والتوجيه ونشر الوعي والتمهيد للحركات الإصلاحية الكبرى بل للثورات العارمة . وعلى هذا النحو يفسر لنا هذا التعريف كيف أن الأدب يمهّد للثورات من حيث أنه : نقد للحياة ، ولكنه لا يعاشرها ولا ينمو أثناء اندلاع هيبها إذ يكون قد أدى مهمته ولم تعد أمامه حياة مستقرة أعيد تكوينها نهائيا على أسس جديدة بحيث يستطيع الأدب أن يعود إلى نقدها وتمييز خطوطها أو تقويمها ، ليدفع إلى تطورها من جديد على نحو يساهم في ركب الإنسانية العام الذي لا ينسحب عن الحركة إن لم نقل عن التقدم المطرد .

\* \* \*

وهكذا يوضح لنا هذا التعريف مهمة الأدب وعمله الرئيسي كما يوضح لنا أهدافه على نحو ما أوضح التعريف السابق مصادره وهياكله العامة .

## فنون الأدب

لا يزال الأدب ينقسم كما قال العرب القدماء إلى شعر ونثر وإن تكن الفنون التي تنطوي تحت كل قسم تختلف اختلافاً بينا عند الغربيين عنها عند العرب .

فالنثر — في تقاليد الأدب العربي — لا يدخل في مجال الأدب إلا إذا كان نثراً فنياً ، أى في الغالب نثراً مصنوعاً كثر الرسائل والخطب والمقامات ، وذلك بينما يشمل النثر الأدبي عند الغربيين الكثير من الكتابات الفلسفية والتاريخية والاجتماعية فضلاً عن النثر بمعناه الضيق ، الذي يشمل القصة والأقصوصة والمقالة والتراجم والمسرحيات . وهو أدب أخذنا نتخذه منذ نهضتنا المعاصرة حتى وجدت لدينا كل الفنون النثرية ، بينما اختفت فنون النثر العربي القديمة كالقصة وما إليها ، بعد أن تحلل نثرنا الحديث من الصنعة اللفظية التي كانت عماد تلك الفنون القديمة .

وأما الشعر فقد ميز الأوربيون في مجاله — منذ عصر الإغريق القدماء — ثلاثة فنون كبيرة لكل منها خصائص وأهداف وهي : شعر الملاحم ، والشعر التمثيلي ، والشعر الغنائي . وذلك بينما لم يعرف العرب في مجال الشعر غير فن واحد هو الفن الغنائي حتى إذا اتصلنا بالغرب ودرسنا آدابه وتبيننا فيها تلك الفنون المختلفة أخذنا نحاكمها ، كما فعلنا في مجال النثر الأدبي ، وذلك بينما كانت بعض تلك الفنون

الشعرية الكبيرة قد انقرضت في الغرب أو أخذت سبيلها نحو  
 الانقراض ، وحل النثر محل بعضها كالشعر التمثيلي . في حين مات  
 البعض الآخر ولم يعد يستطيع الحياة بعد أن تطورت الإنسانية  
 وأصبحت عاجزة عن أن تأتي فيه بمثل ما أتى الشعراء القدماء  
 في فجر الإنسانية ، ونعني بذلك شعر الملاحم . وكأننا بذلك نود  
 أن نعود فنمر بجميع المراحل التي اجتازها الأدب في الغرب ،  
 وذلك بدلا من أن نجاري تطور الإنسانية العام ، فنذكر أن  
 الشعر أوشك أن يصبح اليوم مقصوراً على الفن الغنائي ، وأن  
 التجديد والإبداع في الشعر إنما يتركز اليوم في هذا الفن ، وأن  
 معارك الشعر الأدبية إنما تدور عند الغرب في العصر الحديث  
 حول وسائل وأهداف ذلك الفن الغنائي .

ومع ذلك فإنه بالرغم من تطور فنون الأدب على النحو الذي  
 ذكرناه فإنه لا يزال من الأهمية بمكان أن نوضح ونتفهم أصول  
 وأهداف كل فن من هذه الفنون لكي نستطيع فهم مذاهب الأدب  
 المختلفة ومدى انطباقها أو تأثيرها في كل من هذه الفنون كما ندرك  
 أسباب نجاح كل مذهب في السمو بأحد تلك الفنون دون الفنون  
 الأخرى على نحو ما سنلاحظه من أن المذهب الكلاسيكي مثلاً  
 قد أدى إلى تفوق الشعر التمثيلي تفوقاً لم يستطع أن يلاحقه أويدينه  
 منه الشعر الغنائي عند الكلاسيكيين ، وذلك بينما نلاحظ على العكس  
 أن الرومانسية قد أنتجت شعراً غنائياً يبرز في قيمته الإنسانية والفنية  
 الشعر التمثيلي الذي أنتج الرومانسيون ، وكل هذا بينما فشل شعر



الملاحم عند الفريقين بل عند جميع المحدثين .

أما شعر الملاحم فقد ازدهر في فجر الإنسانية وهو الشعر الذي يقص أنباء المعارك والبطولة والأبطال على نحو ساذج خال من التعقيدات العقلية والفنية ، حتى ليظن أن الملحمتين اللتين تعتبران المثل الأعلى لهذا الفن وهما الإلياذة والأودسا لم يتكرهما شاعر بعينه ، وإنما ابتكر أجزاءهما المختلفة شعراء شعبيون متعددون . ثم جاء هوميروس — إذا سلمنا بصحة وجوده التاريخي — فوعى في ذاكرة كل تلك الأجزاء ، ولربما أضاف إليها أجزاء من ابتكاره ثم أخذ يحوب بلاد اليونان ومعه قيثارة ، أو ربابة ، منشداً على نغماتها تلك الأشعار الرائعة بما فيها من سحر البساطة ونضرة الجمال الذي يشبه جمال الطفولة ، حتى إذا جاء القرن الخامس قبل الميلاد رأى ييزستراتس حاكم أثينا أن يؤلف لجنة من الشعراء والأدباء لتدوين هاتين الملحمتين حفظاً لهما من الضياع . ولما كان الخيال الشعبي قد احتفظ بذكرى هوميروس الشاعر الضريف وتوارثت الأجيال أنباء شهرته الذائعة ، فقد نسبت الملحمتان إليه . وهما تقصان بعض أحداث تلك الحرب الضروس التي نشبت فيما بين القرنين العاشر والثاني عشر قبل الميلاد بين بلاد اليونان وملك طروادة في آسيا الصغرى ، نتيجة لخطف باريس أحد أمراء طروادة لهيلانة زوجة مينيلائوس الملك اليوناني ، أثناء رحلته البحرية إلى بلاد اليونان . ولما كانت اللغة

اليونانية عتدثذ موحدة المستوى، ولم تكن هناك لغة عامية وفصحى، كما كانت أوزان الشعر وأصوله موحدة، فإن هذا الشعر لم يعتبر شعبياً بالنسبة إلى غيره من الشعر الثابت النسبة لشعراء معينين، بل على العكس اعتبر التراث الأدبي الأول عند اليونان، حتى رأينا شعراء التمثيليات يعترفون بأن مسرحياتهم ما هي إلا فتات تساقط من مائدة هوميروس.

وسار الزمن سيرته وأخذت الثقافة تنمو، وبنموها أخذت الطبيعة الإنسانية تتعقد وتبتعد عن الطفولة الأولى كما أخذت أصول الفن الأدبي — وبخاصة الشعر — هي الأخرى تتعقد، وتبدأ فيها بوارد الصنعة اللفظية. ومع ذلك استطاع فرجيل شاعر الرومان أن يضع لبني وطنه ملحمتهم وهي الإنيادة، التي تقص أنباء جدهم الأعلى البطل اينوس وتأسيسه لمدينة روما وما كان له من معارك ومغامرات في هذا العالم بل وفي العالم الآخر أيضاً. وبالرغم من براعة فرجيل الفنية ونمو ثقافته، وتفكيره، فإن أدباء العالم كله لا يزالون يؤثرون الإلياذة والأودسا على الإنيادة، وذلك لسحر بساطتها وجمال شعرها التلقائي.

وفي العصور الحديثة حاول عدد من الشعراء في اللغات المختلفة ابتداء من عصر النهضة حتى القرن التاسع عشر كتابة ملاحم، ولكنهم فشلوا جميعاً وطوى الزمن ملاحمهم في جوف أمواجه، ولم تعد الإنسانية تقرأ وتعجب إلا بالملاحم القديمة كالإلياذة والأودسا

والإزادة فى الغرب والمهاجرتا والراما يانا فى الهند والشاهنامة فى فارس .

والواقع أن الآداب الفنية فى العصر الحديث قد تركت فن الملاحم للآداب الشعبية ، بل باستطاعتنا أن نلاحظ ان العصر الحديث قد أخذت تختفى منه أيضاً الملاحم الشعبية، وذلك باختفاء شعراء الرماية المتجولين بعد أن تطورت الإنسانية وتعددت لديها وسائل التسلية الآلية كالراديو وغيره بل وبعد أن تعقدت الطبيعة البشرية بنمو الثقافة والتفكير الوضعى وانقضاء روح الطفولة الغضة بين البشر .

وهكذا نستطيع أن نسجل أن فن الملاحم انتقل بعد العصر القديم من الأدب الفنى إلى الأدب الشعبى ، ثم انتهى به الأمر إلى الاختفاء فلم تعد الإنسانية تبتكر ملاحم جديدة ، وإن ظلت تطرب للملاحم القديمة فنية كانت أو شعبية ، بحيث يتضح لنا أن محاولة بعض شعرائنا المحدثين كتابة ملاحم إنما هو ضرب من المجازفة ، الذى يتنافى مع حقائق الأدب المعاصر بل وحقائق النفس الإنسانية ، وما نظن أن أحداً منهم يستطيع أن يهيم فى نفسه تلك الطفولة الغضة والسذاجة الساحرة التى يكن فيها جمال الملاحم القديمة .

هذا والملاحظ أن الملاحم كانت تتناول معارك وبطولة الماضى السحيق الذى جعل منه الخيال الشعبى والرواية الشفوية ما يشبه الأساطير وخوارق الأمور ، والعالم الآن لم يعد يخترع أساطير ، كما أن اختراع الكتابة وتدوين التاريخ لم يعودا يسمحان بتحويل أحداث



الماضى إلى خوارق وأساطير ، ومن باب أولى أحداث الحاضر ، بحيث يستطيع أحد شعرائنا المعاصرين أن ينظم قصيدة قصصية أو حماسية طويلة عن حرب فلسطين مثلاً ، دون أن نستطيع إدخالها فى فن الملاحم الذى تميز بخصائصه المحددة ، التى لم يعد مجهلها أحد من عامة الأدباء والدارسين فى الغرب .

هذا وقد ترجم سليمان البستاني إلياذة هوميروس شعراً عربياً ، وكتب لها مقدمة ضخمة عن الشعر ونشأته وفنونه وأوزانه ، لكننا نلاحظ أن هذه المقدمة هى التى تقرأ اليوم أكثر مما تقرأ الترجمة ، وذلك لجهامة الأسلوب الذى استخدمه ، وبعده عن سحر وسذاجة الأصل اليونانى ، كما ترجمت هى وغيرها من الملاحم القديمة إلى كافة اللغات الأوروبية الحية . ومن بين تلك التراجم الشعرية والنثرية ما يقارب الأصل فى جماله ، ولكنه لا يلحق به ، ومع ذلك فباستطاعة القارئ لترجمة إنجليزية أو فرنسية — فضلاً عن الأصل اليونانى — أن يتبين عناصر السحر فى تلك الملاحم ، وملاح تلك السذاجة الغضة التى تنفتح لها النفس . فهو ميروس مثلاً لا نراه يستقصى وصفاً ولا يحلل نفساً بشرية أو موقفاً إنسانياً ، بل يقذف بصفة أو بلون فى صورة عابرة ومع ذلك يوحى بأسمى خصائص الجمال أو أقوى عناصر التأثير ، فهو مثلاً يتحدث عن هيلانة مثال الجمال الأعلى التى كانت السبب فى نشوب الحرب بين طروادة وبلاد اليونان ، كما يتحدث عن أندروماك زوجة هكتور التى سبت الرجال بجهاها ، ومع ذلك لا يصف جمال هيلانة إلا

بصفة واحدة يلصقها باسمها وتكرر نفس الصفة مع الاسم كلما جرى في شعره ، وهذه الصفة هي « عمق الحزام » فإسم هيلانة لا يرد إلا مردفاً بقوله « هيلانة ذات الحزام العميق » وأنندروماك لا يرد اسمها إلا مردفاً بصفة لا تتغير وهي « ذات الذراع الأبيض » وأما مادون ذلك من مواضع الفتنة والجمال عند هيلانة أو أندورماك فذلك مالا يشير إليه هوميروس مكتفياً بتكرار إسميهما مردفاً بكل منهما الصفة الخاصة به بحيث يولد فينا هذا التكرار إحساساً عميقاً بالجمال ، ويطلق هذا الإحساس العنان للخيال لتصور ما شاء من مواضع الفتنة والجمال .

وأما عن فن هوميروس الخاطف في تصوير الحالات النفسية المعقدة بواسطة صور حسية خاطفة ، دون تمهل عند التحليل النفسى أو الأخلاقى المعقد ، فلسنا نجد له مثلاً خيراً من موقف إنسانى شعرى رائع صورته هوميروس فى الأغنية الرابعة من الإلياذة ، حيث قص قصة وداع هكتور بطل طروادة لزوجته الجميلة المحبوبة أندروماك ذات الذراع الأبيض ، قبل انطلاقه إلى المعركة التى لقي فيها حتفه . ولم تكن أندروماك تجهل خطورة تلك المعركة التى كان زوجها سيلقى فيها أخيل بطل اليونان ، « أخيل ذا القدم الخفيفة » ، وتشفق عليه من الموت الذى يهدده ، ومع ذلك لا تريد أن تنال من شجاعته ومن ثقته بنفسه بإظهار الجزع ، فهى تتجلد ، ولكن الجلد يخونها عندما يتناول أخيل من بين ذراعيها إثنين الصغير لكى يقبله ثم يرده لأمه . وفى هذه اللحظة الحاسمة تظهر قدرة هوميروس الخارقة رغم بساطتها .

وانحصارها في صورة حسية لقطتها ريشته، فجمعت فيها كافة العواطف والافعال التي كانت تصطرع في نفس أندروماك في هذه اللحظة الخاطفة . وهذه الصورة هي قوله « ورد إليها هكتور الطفل فتلقته بابتسامة تبللها الدموع » .

وأما عن خصائص الصياغة الشعرية فقد انفرد فيها أيضاً هو ميروس بوسائل تلقائية ساذجة هي مع ذلك غزيرة الشاعرية . ومن أبرز تلك الخصائص استخدام نوع من الصفات التي يسميها النقاد المحدثون بصفات الماهية Epithètes de nature . وبيان ذلك أن الصفات في كافة اللغات ليست كما نظن مجرد أدوات لتمييز شيء عن آخر مثلاً نقول رجل أبيض لنميزه عن الرجل الأسود أو الأصفر، وإنما هناك نوع آخر من الصفات لا تستخدم للتمييز بل تستخدم لإظهار الماهية ، أي أنها صفات ملازمة لطبيعة الشيء الموصوف مثل قولنا مثلاً: الله الخالد الباقي ، فمعفتا الخالق والباقي لا تستخدمان هنا لتمييز إله خالد باق عن إله غير خالد ولا باق، وإنما تستخدمان لإظهار طبيعة أو ماهية الله . وقد أحس هو ميروس بهذه الحقائق اللغوية فأكثر من استخدام صفات الماهية التي تكسب شعره قوة وجمالاً ساذجاً كقوله « البحر المائي ، أو أمثالها .

وأما فن الأدب التمثيلي فقد كان يصاغ هو الآخر عند اليونان الأقدمين شعراً سواء منه المأسى والملاهي . بل وكان يجمع فيه بين الشعر والغناء والموسيقى والرقص حيث نرى أجزاء المسرحية الإغريقية



القديمة تتكون من مشاهد حوارية وأغنيات للجوقة ، مصحوبة بحركات من الرقص البدائي ، متعاقبة الواحد بعد الآخر حتى نهاية المسرحية . وعندما بدأت حركة البعث الأوروبي في القرن الخامس عشر ، وعاد الأوروبيون إلى الأدب الإغريقي القديم يحتذونه بل ويستمدون منه موضوعات مسرحياتهم — رأينا في أول الأمر يجمعون في المسرحية بين الحوار وبعض المقطوعات الغنائية . ولكن هذا النوع من المسرحيات لم يدم طويلا ، فلم تلبث الكلاسيكية أن تكونت . وفيها انفصل فن التمثيل القائم على الحوار عن الغناء ، وإن ظلت المسرحيات الجدية والهزلية تنظم شعراً . وإذا كانت الآداب الأوروبية قد شهدت بعد ذلك محاولات للعودة إلى الجمع بين الحوار والغناء في المسرحيات كالقودفيل في بعض مراحلها التاريخية فإن التطور النهائي قد انتهى إلى الفصل بين المسرحيات الغنائية والمسرحيات التمثيلية فصلاً نهائياً ، حتى أصبحت المسرحيات الغنائية الموسيقية كالأوبرا ، والأوبرا كوميك والأوبريت لا تدخل الآن في الأدب وتاريخه ، وإنما تدخل في الموسيقى وتاريخها ، باعتبار أن العنصر الموسيقي هو الذي يطغى عليها ويعطيها كل قيمتها الفنية ، بينما يضم فيها الحوار وتضم قيمة التمثيل وتصبح قيمتها ثانوية ، إلى حد أن نرى الكثير من المشاهدين يستمعون إلى أوبرا أو أوبريت مكتوبة بلغة لا يعرفونها ، ومع ذلك لا يكادون يفقدون شيئاً من المتعة الفنية المنبعثة عنها . وتنوعت المسرحيات الغنائية فأضاف بعضها الرقص إلى الموسيقى والغناء وأضاف البعض الآخر

أجزاء من الحوار التمثيلي إلى الغناء الذي يظل دائماً وسيلة الأداء الغالبة .

ومنذ أن انفصل الغناء عن الحوار التمثيلي ، كان من الطبيعي أن يتطور هذا الحوار وأن يتجه نحو النثر بدلا من الشعر ، حتى رأينا بعض الرومانتيكيين من كبار الشعراء كألفريد دي موسيه نفسه يؤثرون النثر لكتابة مسرحياتهم . وباستمرار تطور الأدب التمثيلي واتجاهه نحو الواقعية وظهور ما يسمى بالدراما الحديثة ، أخذ النثر يطغى على الشعر في لغة المسرح بحيث يندر في العصر الحديث أن تجد أدباء كباراً يكتبون مسرحيات شعرية . وإذا كنا نجد مثلاً في فرنسا المعاصرة إدمون روستان ونفراً قليلاً غيره ممن يكتبون مسرحيات شعرية ، فإننا نجد أن الأغلبية الساحقة من الأدباء المعاصرين يكتبون مسرحياتهم نثراً . ولا غرابة في ذلك فالشعر متاع الخواص كما أن لغته وقيوده تبعد بالحوار عن الطبيعية المطلوبة ، وكثيراً ما تؤدي إلى ضعف الحركة الدراماتيكية وإلى تغلب النزعة الغنائية أو الخطابية على الحوار ، وتمنعه عن الغوص وراء الحقائق النفسية أو المفارقات الدقيقة في مبادئ الأخلاق ومواضعات المجتمع ، وبخاصة بعد أن أخذت الدراما الحديثة تحل محل التراجيديا القديمة ، ولم تعد تقتصر على اختيار شخصياتها من بين الملوك والأمراء والأبطال وأعلام المجتمع ، بل أخذت تعرض مآسى عامة الناس وتختار من بينهم شخصياتها كما نشاهد مثلاً عند برنارد شو .

وإذا كان بعض كبار شعرائنا المعاصرين كشوقي وعزيز أباظه قد كتبوا بعض المسرحيات الشعرية ؛ فإن محاولتهم قد استهدفت للكثير من النقد رغم قوة الشاعرية كما أن نجاحها المسرحي ظل محدوداً .

وأخيراً هناك فن الشعر الغنائي وهو شعر القصائد والمقطوعات وهو إذا كان قد اتخذ عند العرب صورة محددة ثابتة هي القصيدة ذات الوزن الواحد والروي الواحد والمستقلة الأبيات فإنه قد اتخذ عند الغربيين منذ القدم صوراً وأشكالاً متباينة . وكان لكل صورة تركيبها الموسيقي الخاص كما ارتبطت بعض التركيبات الموسيقية بالأعراض الشعرية المختلفة ، فلاغاني الحماسة والنصر مثلاً تركيب موسيقي يختلف عن أغاني الغرام أو أغاني الرعاة أو الأغاني الريفية . وإذا كانت النزعة الذاتية قد غلبت على الشعر العربي ، فإن الشعر الغنائي عند الغرب قد جمع بين الذاتية والموضوعية . بل إن هناك من القصائد التعليمية الطويلة ما يرتفع إلى ذرا الشعر كقصيدة « الأعمال والأيام » لهزيود اليوناني وقصيدة « طبيعة الأشياء » للوكريشوس الروماني ، وذلك بفضل خصائص صياغتها الشعرية .

هذا ، والملاحظ أن الشعر الذاتي كان يتغنى به فعلاً في فجر الإنسانية سواء عند العرب أو الإفرنج ، وكلمة Lyrique الغربية مشتقة من كلمة Lyre أي « عود » . وفي موسوعة الشعر العربي وهي كتاب

الأغاني ، نجد المؤلف يورد المقامات الموسيقية الخاصة بكل قصيدة وإن تكن اصطلاحاته قد أصبحت بالنسبة إلينا طلائع ليس من السهل حلها . وإذا كان هذا النوع من الشعر قد تطور في الشرق والغرب من الغناء إلى الإنشاد، بل وإلى القراءة الصامتة، فإن العنصر الموسيقي المتمثل في الوزن والإيقاع والانسجومات الصوتية لا يزال بالغ الأهمية في هذا الشعر. بل وأخذت أهميته تزداد في أواخر القرن التاسع عشر، حتى رأينا الرمزيين يقولون إن الشعر موسيقى قبل كل شيء وإن العنصر الموسيقي فيه يبرز في الأهمية المعاني والعواطف والصورة الشعرية ذاتها .

هذا ، والملاحظ كما سبق القول أن فن الشعر قد أوشك في العصر الحاضر أن ينحصر في هذا النوع الغنائي بعد أن اختفى شعر الملاحم وبعد أن حل النثر محل الشعر في الأدب التمثيلي .

\* \* \*

هذه لمحة سريعة عن فنون الأدب وبخاصة فنون الشعر وتطورها عند الغربيين ، ومن الواجب أن نلاحظ أن الأدب العربي المعاصر لم يتأثر بالأدب الغربية المعاصرة فحسب ، بل تأثر أيضاً بالأدب الغربية القديمة . وفي هذا ما يفسر ما نراه في هذا الأدب العربي المعاصر من محاولات لتنظيم الملاحم أو المسرحيات الشعرية . ومن تقليد لمذاهب الغرب القديمة كالكلاسيكية وغيرها ، بدليل ما نراه من اختيار شعراء مثل المتنبي وحمزة وأبي تمام من الأسطورة المسرحياتهم.



الشعرية ، وانتقاء شخصياتها من بين الملوك والأمراء وأعلام التاريخ  
بينما تطورت التراجيديات القديمة إلى الدراما الحديثة ، التي تختار  
موضوعاتها من مشاكل الحياة أو المجتمع المعاصر ، وتختار شخصياتها  
من بين عامة الشعب . وفي هذه الحقائق ما يدعونا إلى ضرورة  
تقهم مذاهب الأدب الكلاسيكي حتى يومنا هذا .

وقبل الأخذ في التحدث عن مذاهب الأدب عند الغربيين  
وتأثيرها في أدبنا العربي المعاصر ، لعلمه من الخير أن ننظر  
فيما إذا كان العرب قد عرفوا المذاهب الأدبية في تاريخهم الأدبي  
الطويل أو لم يعرفوها .

---

## العرب والمذاهب الأدبية

من المعلوم أن الشعر وهو أعظم مظاهر الأدب عند العرب قد طغى عليه التقليد حتى تحجرت فنونه وأغراضه وأصوله ، بل ومعانيه وأخيلته على نحو يوم بأن هذا الأدب لم يعرف شيئاً من تلك المذاهب الأدبية التي أخذت تتلاحق عند الغربيين منذ عصر النهضة حتى اليوم فتجد من الآداب وقنونها وأصولها بل وأهدافها . ومع ذلك فإنه من السهل أن نلاحظ أن الأدب العربي قد ظهر فيه هو الآخر منذ أقدم عصوره خصائص واتجاهات تميزها شعر طائفة من الشعراء المعاصرين أو المتلاحقين . كما نلاحظ أن الشعر العربي رغم طغيان التقليد عليه قد تطور - على الأقل في خصائص صياغته - تطوراً كبيراً حتى انتهى إلى ذلك التصنع اللفظي الذي أحاله ، عبثاً مجرداً من كل قيمة إنسانية حقه . بل لقد أحدثت بعض قبائل العرب فنوناً شعرية قائمة على مزاج أو فلسفة إنسانية خاصة وذلك مثل بني عذرة الذين نحوا في الغزل منحى أنتج ما لا يزال يسمى حتى اليوم بالغزل العذري . وبينما كانت تقاليد الشعر الجاهلي تجري على أن يستقصي الشاعر الأوصاف الحسية للمحبوبة وينفق جهده في التغنى بمواضع جمالها وفتنتها ، رأينا الغزل العذري الذي انتشر في الحجاز في العصر الأموي يتجه باتجاهاً روحانياً فرياً الجهد على التحدث عن لواجع الحب وتباريح الغرام . ويكفي أن نقارن بين غزل

أمرى القيس ونزل أنجد العذرين كقيس أو جميل أو كثير ،  
لندرك البون الشاسع بين الفنين وبين الاتجاهين ، وإن يكن من الحق  
أننا لا نستطيع أن نسمى الاتجاه العذري مذهباً شعرياً ، وذلك لأنه  
ظل اتجاهاً تلقائياً ولدته ظروف روحية واجتماعية خاصة ، ولم يصل  
يوماً عندهم إلى بحد المذهب القائم على وعى فلسفى أو نقدى يفصل  
أسسه ويوضح قيمته وأهدافه ، ويناضل دونها أو يوازن بينها وبين  
قيمة وأهداف وأصول غزل الجاهليين الحسى .

ومع ذلك فقد شهد الأدب العربى القديم بعض المحاولات  
المذهبية الواعية كمحاولة أبى نواس فى الخروج على تقاليد القصيدة  
العربية ، وبخاصة فى قصائد المدح ، إذ أراد أن يدعو إلى الإقلاع  
عن استهلاكها بوصف الأطلال والناقة والرحلة إلى الممدوح ليحل محلها  
وصف الخمر والتغنى بنشوتها . ولكن هذه المحاولة لم تنجح ولم تكون  
مذهباً ، لأن أبى نواس نفسه اضطر إلى أن يخضع للتقاليد الشعرية  
المتوارثة فى المداخل لكي يصل إلى رفق ممدوحيه . وعلى العكس من  
ذلك ظهر فى العصر العباسى مذهب أدبى له كافة الخصائص المذهبية  
إذ تناوله الأدباء والنقاد بالتحليل النظرى وإيضاح الخصائص المميزة ،  
كما اقتتلوا فى الدفاع عنه أو مهاجمته والموازنة بينه وتقاليد الشعر  
المتوارثة التى سبقتها عند بعض هؤلاء الشعراء . وهذا المذهب هو المعروف  
باسم مذهب البديع الذى اعتبر أبو تمام مثلاً له .

وفي الحق إن مذهب البديع ، أى مذهب الجديد ، لم يظهر فجأة ولا ولده ثورة على التقاليد ، أى على عمود الشعر ، وإنما أخذت بوادره تتضح عند مسلم بن الوليد ثم عند بشار بن برد وأضرابهما ممن حاولوا أن يجددوا من صياغة الشعر العربي بعد أن طغى عليه التقليد وضيق عليه الخناق ، فأخذوا يكثرون من المجازات والتشبيهات والاستعارات ، كما أخذوا يلتمسون المحسنات اللفظية . حتى إذا ابتدأ الغرب يتصلون بالفلسفة اليونانية عن طريق الترجمة ، واطلعوا على تحليلات أرسطو العقلية في كتاب الخطابة ، للمجازات والاستعارات ووظائفها في التصوير والتعبير ، إذا بعبد الله بن المعتز يضع كتاباً يسميه « كتاب البديع » ، وفيه يجمع ويحلل الوسائل اللغوية التي استخدمها أو على الأصح أكثر من استخدمها أولئك الذين سماهم عندئذ بالمحدثين أنصار البديع ، أى الجديد . ولما كانت هذه الوسائل قديمة وتكاد تكون ملازمة لنشأة كافة اللغات فقد أخذ ابن المعتز يلتمس أصولها في الشعر الجاهلي والاموي ، بل وفي القرآن والحديث ثم قرر أن كل هذه الوسائل - وإن لم تكن جديدة - إلا أن أنصار البديع قد أكثروا من استخدامها حتى عرفوا بها وأصبحت لهم مذهباً يخرجون به على عمود الشعر .

بسم الله والحمد لله المحدثين حديثه عن خصائص مذهب البديع بين ما يعتبر من جوهر الصياغة الشعرية كالتشبيه والاستعارة والمجاز ،



وبين ما يعتبر محسنات لفظية لا علاقة لها بمجوهر الشعر كالجناس والمطابقة ورد الأعجاز على الصدور، بل وأضاف إلى كل ذلك منهجاً عقلياً خاصاً سماه المذهب الكلامي. وإن تكن علوم اللغة العربية قد انتهت بعد ذلك إلى إدخال كل طائفة من هذه الوسائل في علم خاص بها، فتخصص علم البيان بدراسة التشبيه والمجاز والاستعارة وما إليها، وتخصص علم البديع في دراسة المحسنات اللفظية من جناس ومطابقة وغيرها، كما وضع فيما بعد عبد القاهر الجرجاني في كتابيه «دلائل الإعجاز» و«أسرار البلاغة»، الأصول العامة لعلم المعاني الذي يبحث في نظم الجمل وتحديد العلاقات بين أجزائها وأسرار هذا التحديد، وهو العلم المقابل لعلم نظم الجمل أو الـ Syntaxe عند الغربيين.

ومها يكن من أمر تطور خصائص المذهب الجديد أي مذهب البديع التي أوضحها ابن المعتز في كتابه، فإنها قد اتخذت أساساً للمذهب أدبي اقتتل حوله النقاد والشعراء في القرن الرابع الهجري، واتخذوا من أبي تمام مثلاً له كما اتخذوا من البحتري مثلاً لعمود الشعر، وتعصب لكل من الشاعرين فريق ضد الفريق الآخر. وإذا كان من بين أنصار عمود الشعر القديم علماء اللغة المحافظون الذين لا يحسنون تذوق الشعر، فقد كان من بينهم أيضاً خير ناقد عربي قديم فيما نرى وهو الأمدى الذي وضع كتاب «الموازنة بين الطائيين»، أي بين أبي تمام والبحتري، كما تعصب أبو بكر الصولي وغيره لأبي تمام ولمذهب البديع تعصباً عنيداً.

ونحن وإن كنا تؤمن بضرورة التطور ونغتنب بانتصار كل جديد يفتح للإنسان آفاقاً ويدفع في تطوره إلى الأمام، إلا أننا لانستطيع إلا أن نلاحظ ما أصيب به الأدب العربي من تدهور وانحطاط بانتصار مذهب البديع وسيطرته على الشعر العربي قروناً طويلة أنضب فيها ماءه وإنسانيته وأحاله إلى زخارف لفظية، وبخاصة بعد تفنن أبي هلال العسكري في كتابه «سر الصناعتين» في تفصيل أوجه البديع حتى وصل بها إلى خمسة وثلاثين وجهاً، فلم يعد لشعرائهم إلا التنافس في اصطیادها لترصيع شعرهم بها، غير عابئين بما يتضمنه أو يجب أن يتضمنه كل شعر صحيح من إحساس، أو تفكير أو تصوير .

وهكذا يتضح كيف أن الشعر العربي القديم لم تظهر فيه اتجاهات مختلفة فحسب، بل وظهر فيه مذهب أدبي واع بما يفعل ومستند إلى أسس نظرية تحليلية واضحة. وكلما تقدمت الدراسات الأدبية النقدية في عصرنا الحاضر ازددنا إدراكاً وتمييزاً للاتجاهات والمفارقات الدقيقة التي لم يكن بد من أن تظهر في تاريخ الشعر العربي الطويل وتعدد يثاته وأزمته، فضلاً عن تباين طبائع الشعراء الخاصة واختلاف ظروفهم وثقافتهم .

وبالرغم من كل هذه الحقائق فإننا لانستطيع أن نزعّم أن الأدب العربي قد تتابعت فيه مذاهب الأدب المختلفة الواعية المستندة إلى أسس فلسفية ونقدية واضحة كما حدث في الآداب الغربية . وهذا شيء طبيعي، لأن المذاهب الأدبية العامة لم تأخذ في الظهور في العالم

الغربي إلا منذ عهد النهضة والبحث العلمي، أي منذ بدء انتشار الثقافة وتمو التفكير البشري، بعد أن خرجت الإنسانية من ظلام القرون الوسطى، بينما ظلت مصر والعالم العربي كله غارقين في ذلك الظلام حتى ابتدأت حركة البحث والنهوض متأخرة عن زميلاتها في العالم الغربي بما يقرب من أربعة قرون، ثم حاولنا جاهدين أن نعوض ما فات وأن نلاحق ركب الإنسانية العام، آملين أن نقطع في أوجز وقت ما سبقتنا الإنسانية إلى قطعه من مراحل في القرون الطويلة التي تخلفنا خلالها عن الركب، وظللنا نتخبط في أمواج الظلمات التي اشتدت كثافتها منذ أن سيطر الحكم العثماني الغاشم الجاهل على مصر والعالم العربي حتى كتب الله لنا الخلاص في العصر الأخير .



## نشأة مذاهب الأدب في الغرب

إنه لمن الأهمية بمكان أن ندقق النظر في كيفية نشأة المذاهب الأدبية عند الغربيين، وذلك لكي تبين إلى أي حد عملت إرادة الأدباء والنقاد في نشأة تلك المذاهب، وإلى أي حد سبق إليها الأدب باعتباره وسيلة للتعبير عن حالات نفسية أو أوضاع اجتماعية تتغير في تغير تبعاً لها الأدب وتتغير مذاهبه. وكل هذا لكي ندرك إلى أي حد نستطيع أن نفيد بإرادتنا من تلك المذاهب، وإلى أي حد لا نستطيع تلك الاستفادة مادامت ظروفنا وحاجاتنا النفسية والروحية تختلف عن الظروف والحاجات التي دفعت إلى ظهور هذا المذهب الأدبي أو ذاك عند الغربيين.

وفي الحق إن الإجابة على هذه الأسئلة لا يمكن أن تكون بسيطة موحدة، وإنما تختلف باختلاف مذاهب الأدب المتباينة، فمن تلك المذاهب مثل الكلاسيكية ما يستند في جوهره إلى عدد من الأصول الفنية التي استقاها الأوروبيون بعد عصر النهضة، إما عن طريق محاكاة أدباء وشعراء الإغريق والرومان الأقدمين، وإما عن طريق المبادئ النظرية التي استخلصها أرسطو من روائع الأدب الإغريقي وجعل منها أصولاً فنية عامة. وذلك بينما نرى الرومانسية تتميز بالثورة على كافة الأصول والقيود وبخاصة الكلاسيكية، كما تعتبر حالة نفسية خاصة وتعبيراً عن تلك الحالة. ولذلك لا يوصف بالرومانسية الأدب



الصادر عنها فحسب، بل ويوصف بها أيضا أى شخص — أديبا كان أو غير أديب — إذا تميزت نفسه بلون خاص من جموح الخيال وسرعة الانفعال وشدة الميل إلى التردد والشكوى والتشاؤم . فيقال رجل رومانسى كما يقال أديب رومانسى، بينما لا يوصف بالكلاسيكية إلا أديب أو فن خاص ، حتى يمكن القول بأن الرومانسية حالة نفسية أكثر منها مذهباً أديباً أو فنياً .

ثم إن كل مذهب أدبى يتضمن صوراً أو خصائص وأصولاً فنية كما يحتوى على مضمون أو مادة . وإذا كانت الصور والخصائص والأصول تعتبر مسائل عامة مجردة فإن المضمون أو المادة يغلب أن تكون مسائل خاصة وثيقة الصلة بشخصيات الأدباء وأزمانهم وبيئاتهم الثقافية والاجتماعية ، على تفاوت فى النسب، بحيث يمكن أن تستعار أو تحاكي الصور والأصول لتطبق أو تستخدم فى صياغة أو تشكيل أى مضمون أو أية مادة ينتزعها الأديب من نفسه أو من مجتمعه، بحيث لا يعتبر الأخذ بها تنازلاً عن الشخصية الفردية أو القومية وإنما هى مبادئ فنية يهتدى بها الأديب فى صياغة مادته الخاصة وتحويلها إلى فن جميل .

## « الكلاسيكية »

وتعتبر الكلاسيكية أول وأقدم مذهب أدبى نشأ فى أوروبا بعد حركة البعث العلمى التى ابتدأت فى القرن الخامس عشر الميلادى،

ومن المعلوم أن أساس تلك النهضة قد كان بعث الثقافة والآداب اليونانية واللاتينية القديمة، كما تعتبر العودة إلى الآداب العربية القديمة مبدأ للنهضة الأدبية المعاصرة عند العرب. وبالرغم من أن طلائع هذا البعث قد ظهرت في إيطاليا التي نزع إليها في أول الأمر علماء وأدباء بيزنطة، حاملين معهم المخطوطات الإغريقية واللاتينية القديمة بعد سقوط بيزنطة أو القسطنطينية في يد الأتراك - فإن فرنسا تعتبر المهد الحقيقي للكلاسيكية، أو التربية التي نمت فيها وأينعت. وذلك لأن الفرنسيين اعتبروا أنفسهم الورثة الحقيقيين لآتيكا، وهي المقاطعة التي تقع فيها مدينة أتيننا والتي ظهرت فيها عيون الأدب والتفكير الإغريقي، وتميزت بروح خاصة لا تزال تعرف بالروح الآتيكية، ولا يزال الفرنسيون يفخرون بأنهم ورثة تلك الروح.

والكلاسيكية في معناها اللغوي مشتقة من الكلمة اللاتينية كلاسيكس Classis التي كانت تفيد أصلاً «وحدة في الأسطول» ثم أصبحت تفيد «وحدة دراسية» أي «فصلاً مدرسياً». والآداب الكلاسيكية يتكون من المؤلفات الإغريقية واللاتينية القديمة التي أفلتت من طوفان الزمن، وحرصت الإنسانية على إنقاذها من الفناء لما فيها من خصائص فنية وقيم إنسانية تضمن لها الخلود، وتجعلها أداة صالحة لتربية الناشئين في فصول الدراسة.

وعندما ظهرت حركة البعث العلمي، وأخذ الأوروبيون يعودون إلى الثقافة والآداب اليونانية واللاتينية القديمة بنشر الأصول المخطوطة

دراستها وترجمتها، أخذوا يحللون عيون تلك الآداب القديمة ويحاولون استنباط الأصول والمبادئ التي ضمنت لها الجودة والخلود، إما بطريق مباشر، وهو طريق التحليل والتذوق وإما عن طريق المفكرين والنقاد القدماء، وبخاصة أرسطو اليوناني وهوراس الروماني اللذين استخلصا الأصول الفنية للأدب بفنونه المختلفة من دراسة عيون الأدب القديمة ثم ضاغوها في مبادئ نظرية علي نحو ما فعل أرسطو في كتابيه «الخطابة» و«الشعر»، وهوراس في قصيدته الطويلة المسماة «فن الشعر أو خطاب إلى آل بيزون»، وهي القصيدة التي حاكها الشاعر والناقد الفرنسي الكلاسيكي الكبير «بوالو» في مطولته التي سماها أيضاً «فن الشعر».

والواقع أن الأصول النظرية التي وضعها أرسطو هي التي تعتبر إنجيل الكلاسيكية. ولما كان هذا الفيلسوف الجبار لم يتناول في كتابه «الشعر» غير فن الملاحم والدراما، بينما أغفل الحديث عن الفن الغنائي الذي تظن أنه قد اعتبره أدخل في الموسيقى منه في الأدب. كما أن أغلب اهتمامه قد انصرف إلى الأدب التمثيلي بفرعيه: التراجيديا والكوميديا. أكثر من انصرافه إلى فن الملاحم، وكل هذا فضلا عن أن ما كتبه عن الكوميديا لم يصل إلينا ضمن كتاب «الشعر» — فإن أغلب الأصول الفنية التي تعصبت لها الكلاسيكية واقتلت حولها قد كانت في الواقع الأصول الخاصة بفن الدراما عامة وفن التراجيديا خاصة، بحيث تكاد تنحصر أصول الكلاسيكية في الأدب التمثيلي، وهو الأدب الذي انصرف إليه جهد الكلاسيكيين وتميزوا به، ولا يزالون يذكرون

بفضله ، بينما لا يكاد يذكر لهم شعر في الملاحم أو شعر غنائى . وعندما تذكر الكلاسيكية في مهبها وهو فرنسا ، لا ينصرف الذهن إلا إلى راسين وكورنى وموليير وثلاثهم من شعراء المسرح . وذلك بينما يغلب الطابع الغنائى على الرومانسيين الذين برعوا فى هذا الفن براعة لم يصلوا إلى مثلها فى فن المسرح .

والواقع أن ما وصل إلينا من روائع الأدب الإغريق القديم يتمثل معظمه فى ملحمتى هوميروس ، وفى تمثيلات اسكيلوس وسوفوكليس وإيروبيدس وأرستوفانيس . وأما الشعر الغنائى فقد ضاع معظمه وبخاصة القديم منه وهو أجوده . وأغلب ما وصل إلينا منه يرجع إلى عصر الإسكندرية ، وهو عصر كانت الصنعة والتقليد قد غلبا عليه ، وأفقداه قيمته الإنسانية والجمالية بحيث أصبح غير جدير بالمحاكاة والاحتذاء . وإذا كان قد وصلنا الكثير من شعر الرومان الغنائى ، فإنه هو الآخر تغلب عليه الصنعة ، ولا يرتفع إلى مستوى ما وصل إلينا من بقايا الشعر الغنائى اليونانى القديم .

ولقد حاول الشاعر الفرنسى الكبير رونسار فى أوائل عصر النهضة أن يحيى فن الملاحم فأنشأ ملحمة المسماة «الفرنسياد» ، يقص فيها أعمال البطولة التى آتاها فرنسوا الأول فى غزوه لإيطاليا ، ولكن الملحمة لم تنجح لأن عصر الملاحم فيما يبدو كان قد ولى ، فانصرف رونسار وجماعته إلى الشعر الغنائى الذى — وإن يكونوا قد أصابوا فيه نجاحاً كبيراً — إلا أن كبار الشعراء الذين ظهروا فى القرن السابع



عشر عندما أخذت تتضح وتستقر أصول الكلاسيكية - نراهم لا ينصرفون عن فن الملاحم فحسب، بل وعن الفن الغنائى أيضاً ليوفروا جهودهم على الفن التمثيلي، الذى برعوا فيه. وخلدوا الكلاسيكية بفضله.

وبالرغم من أن الكلاسيكية قد قامت على احتذاء الآداب الإغريقية والرومانية القديمة والخضوع للمبادئ الفنية التى اهتمت إليها تلك الآداب بوحى الفطرة السليمة. فإن هذا المذهب قد أصبح يتميز مع ذلك بخصائص فنية وإنسانية مجردة.

فالكلاسيكية من الناحية الفنية تحرص على جودة الصياغة اللغوية وفصاحة التعبير فى غير تكلف ولا زخرفة لفظية. وعندها أن ما يدرك إدراكاً تاماً يمكن العبارة عنه فى وضوح. ولذلك إذا كانت جودة العبارة أحد أصولها، فإن الوضوح أصلها الثانى. ولا يجوز أن يعتبر هذا الوضوح من البديهيّات المسلم بها، فلسوف نرى الرمزيين فيما بعد ينكرون هذا الوضوح ويعتبرونه إفساداً وإفقاراً للأدب الذى لا يسعى إلى نقل معنى محدد من نفس إلى أخرى أو تصوير صورة واضحة المعالم، بل يسعى إلى الإيحاء بحالة نفسية خاصة، أو خلقها فى نفس القارئ أو المشاهد، لا بفضل قدرة اللغة على التعبير عن معان محددة فحسب، بل وبكافة وسائل الإيحاء الأخرى، كموسيقى الشعر وموسيقى الأصوات والألوان والتعابير وتبادل معطيات الحواس المختلفة. وذلك بعد أن أنكروا قدرة العقل على إدراك المعانى العميقة أو تمييز

خواطر النفس المختلفة ، ونادوا بفشل التفكير الوضعى فى إدراك خقائق الطبيعة أو الحياة أو خفايا النفس البشرية .

ولما كانت الكلاسيكية تهدف إلى التعبير الفصيح الجيد عن المعانى الواضحة المحددة ، فقد كان من الطبيعى أن يكون اعتمادها الأول على العقل الواعى المأزن ، الذى يكبح الغرائز والعواطف ويسيطر عليها بإدراك خفاياها وعملها الدفين . فالكلاسيكية تشع بضوء العقل وتنفر من كل عنف أو إسراف عاطفى ، ولذلك تميزت بالقسط والاعتدال ، بينما نرى الرومانسية فيما بعد تطلق العنان للعاطفة بل وتزيدها تأججاً حتى لراها تتجتر الآلام وتتغنى بها وترى فيها عظمة الإنسان وموضع نبهه ، وإن يكن من الحق أن العقل الذى تصدر عنه الكلاسيكية ليس ذلك التفكير البارد الذى لا يمكن أن يدخل فى الأدب ، وإنما هو عقل حار يلتقى فيه الخيال والتفكير والإحساس فى مزاج متزن يشبه المزاج الاتيكى الذى وصف صاحبه بأنه كان يفكر بقلبه ويحس بعقله ويدرك بخياله . وإلى اليوم لا يزال الفرنسيون يعتبرون راسين الكلاسيكى أروع مصور لعاطفة الحب رغم ضوء العقل الذى يغمر الكلاسيكية كلها ، والذى يظن الفرنسيون أن فلسفة ديكارت قد عززته بدعوتها إلى التماس الأفكار الواضحة المتميزة ، ابتداء من الشك الذى يتخذه ديكارت المبدأ الأول للتفكير . ويبدأ ذلك التفكير بأول حقيقة يدركها العقل البشرى وهى أنه موجود بحكم أنه يشك ، أى يفكر .

وبحكم كل هذه الخصائص كان من الطبيعى أن تتجه الكلاسيكية نحو

الأدب الموضوعي . وهذا النوع من الأدب يتمثل خاصة في المسرحية أو القصة . ولما كان اليونان القدماء والرومان لم يتركوا قصصا بينما تركوا مسرحيات ، فقد توفر الكلاسيكيون على الفن المسرحي الذي أخذوا يكتبونه شعرا ، وإن كانوا قد استقلوا به عن غيره من الفنون كالموسيقى والرقص والغناء ، ليركزوا اهتمامهم على عناصر الدراما من حوار وحركة وصراع وشخصيات .

هذا ، ومن الممكن أن نرجع كافة القواعد التي قيدها الكلاسيكيون فن التأليف المسرحي إلى أصل عقلي عام تفرعت عنه كافة القواعد الأخرى .. وهذا الأصل هو مشاكلة الحياة Vraisemblance ، وذلك باعتبار أن المسرح مرآة للحياة ، أو بعبارة أحسن مجهر للحياة ، وبالتالي يجب أن تمثل كل مسرحية قطاعا من الحياة . وما دامت المسرحية تعرض في زمن محدد فقد قالوا بأن مشاكلتها للحياة تقتضي أن تتوفر لها ماسمونه بالوحدات الثلاث وهي : وحدة الموضوع ووحدة الزمان ووحدة المكان . وهي وحدات قال أرسطو بضرورة توفر الأول منها في المسرحية . بينما أشار إشارة عابرة إلى وحدتي الزمان والمكان باعتبار أنهما من عناصر المعقولية ، ولكن الكلاسيكيين جعلوا منها قاعدتين ملزميتين ضيقتين وتخصبوا لها ، وتحكمت هذه الوحدات في بناء المسرحية الكلاسيكية التي لا يمكن أن تتناول حياة شخصية أو شخصيات بأكثر من لحظة ، بحيث تراها في خاتمها رجلا أو شيئا واحدا ، ولا تتناول

المسرحية الكلاسيكية أزمة محددة في تاريخ تلك الشخصيات، وترتفع الستارة عادة وقد تجمعت عناصر تلك الأزمة. ثم تأخذ هذه العناصر في العمل حتى تبلغ الأزمة قمتها، ثم تسير نحو الحل الذي اختاره المؤلف. وإذا لم يكن بد من ذكر بعض الحقائق المتعلقة بحياة الشخصيات السابقة المؤثرة على أحداث المسرحية، واللازمة لفهم الأزمة التي تتناولها فإن المؤلف يحتال لإيراد هذه الحقائق الضرورية على لسان الشخصيات في تضاعيف المواد. وعلى هذا النحو تستقيم للمؤلف وحدة الموضوع وإن كانت هذه الوحدة لا تنعدم ولا تفكك بوجود موضوعات ثانوية، مادامت مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بالموضوع الأساسي، وتلعب دوراً في تطور هذا الموضوع، أو في إكمال تصوير الشخصيات وإظهار حقائقها النفسية والأخلاقية، كاتعاصر الموضوع الأساسي في الزمان وتجاوره في المكان.

هذا ولسوف ترى كيف أن الرومانسية بزعامه فيكتور هيجو قد شنت على هذه الوحدات حملة عاتية باسم مشاكلة الحياة ذاتها حيناً، وباسم فكرتهم الخاصة عن الفن المسرحي حيناً آخر، فقالوا إنه إذا لم يكن بد من خضوع المسرحية لوحدة الزمان حتى تأتي مشاكلة للحياة، فإن المنطق يقتضي عندئذ أن تجري أحداث المسرحية في الساعتين أو الثلاث ساعات التي يستغرقها تمثيلها. وأما أن يحدد الكلاسيكيون لهذه الوحدة الزمنية أربعاً وعشرين ساعة، فهذا هو التحكم الذي لا يستند إلى شيء. وأما أخذنا الموضوع والمكان



لقد هاجمها الرومانسيون باسم تصورهم الخاص لفن المسرح الذي لا يرون فيه مرآة أو مجهر آلياً للحياة فحسب، بل يريدون أن يجعلوا منه خلقاً لتلك الحياة أو تأليفاً لها وجمعاً لأشتاتها بوساطة الخيال، ولذلك لا يرون بأساً في أن تجمع المسرحية الواحدة عدة مراحل أو أزمنة في تاريخ حياة شخصياتها، أو أن تجري أحداثها في أماكن مختلفة الأزمنة، مكتفين بوحدة الأثر العام وتكامل التصوير للشخصيات أو إظهار حقائقها النفسية.

ولقد ورث الكلاسيكيون عن الإغريق والرومان القدماء تقسماً دقيقاً لفنون المسرح احترموه وتقيدوا به، ففنون المسرح تنقسم عندهم كما كانت تنقسم عند القدماء إلى تراجيديا وكوميديا، ولكل منهما خصائصه المحددة التي لا ينبغي أن تتداخل وأن يجمع بينها في المسرحية الواحدة، فالتراجيديا مسرحية جادة نبيلة تثير الشفقة والخوف وتظهر بها النفس البشرية، وأسلوبها سام رفيع، وشخصياتها من الملوك والأمراء والأشراف، بل وكانت عند القدماء من الآلهة أيضاً وأنصاف الآلهة. وأما الكوميديا فمسرحية هزلية تثير الضحك للتسلية أو للنقد السياسي والاجتماعي، أو لتصوير العيوب النفسية والاجتماعية، ومحاولة إصلاحها. وهي وإن كانت تكتب شعراً، إلا أن لغتها كثير أمانسف وشخصياتها تؤخذ من عامة الشعب في الغالب، اللهم إلا أن تكون كوميديا سياسية أو اجتماعية يراد منها نقد حاكم وتسفيهه وإثارة الخواطر ضده أو محاولة إصلاحه.

وعلى هذا التقسيم سار الكلاسيكيون فيما ألفوا من تراجيديا وكوميديا . وإذا كانوا قد حاكوا القدماء - وبخاصة أرسطو فانيس - في اختيار موضوعات لهزلياتهم من حياة عامة الشعب المعاصرة ، فإنهم لم يقنعوا في التراجيديا بأن يلتمسوا لها موضوعات من حياة ملوكهم وأمرائهم ونبلاتهم القوميين ، بل راحوا يستمدون تلك الموضوعات من حياة اليونان والرومان الأقدمين ، حتى لنرى راسين يعتذر لاختياره موضوعا لإحدى تراجيدياته وهي باجازيه ( بايزيد ) من حياة الأتراك المعاصرين .

هذا ولسوف نرى ذلك التقسيم الكلاسيكي ينهار بتقدم الإنسانية ونمو ثقافتها وتغير أوضاعها الاجتماعية .

ففي القرن الثامن عشر وهو قرن الفلسفة والوعي الاجتماعي الذي مهد السبيل للثورة الفرنسية الكبرى ، رأينا الأدباء والمفكرين ينكرون على الكلاسيكية أن تحصر الفن المسرحي في المأساة المفجعة والمهابة المقهقة ، ثم تدعى بعد ذلك أنها لا تتخذ من المسرح مرآة أو مجهرًا للحياة . وقال أولئك الأدباء والمفكرون إن الحياة في نسيجها العام ليست مأساة وليست ملهية ، وإنما يبكي الناس أو يقهقهون في أزمات أو فترات عارضة . والحياة في لونها الغالب المتصل ليست بيضاء وليست سوداء وإنما هي في الأعم شيء رمادي لا يفجعنا إلى حد المأساة والبكاء ، ولا يضحكنا إلى حد الملهية والقهقهة ، ولذلك

ربما كانت المسرحية التي لا تبلغ حد المأساة كما لا تبلغ حد الملهاة هي التي تصور الحياة في نسيجها العام. و انتهى هذا النظر الفلسفي إلى ظهور نوع جديد من المسرحيات سموه بالدراما الدامعة *drame larmoyant* وهي الدراما التي لا تثير حزناً شديداً ولا فزعاً مفاجئاً، بل تكتفي بإثارة الأسى، وقد تغرورق منها العيون ولكنها لا تنتحب بكاء، وكذلك الأمر في الكوميديا التي انتحى بها ماري فود وجبهة لطيفة مذبذبة أصلت في الكوميديا روحاً خاصة عرفت بالماريفودية *marivoudage* نسبة إلى صاحبها، وهي الروح التي تقوم على الدعابة المذبذبة والعبث اللطيف الخالي من كل إسفاف أو مرارة أو رغبة في النقد والتوجيه، وكل ههما هو التسلية المذبذبة، فهي تثير الابتسام ولكنها لا تشق الأشداق، فالكوميديا الماري فودية تنفر من القهقهة الغليظة، وترفع عن الإسفاف في الضحك والإضحاك.

وهذا الاتجاه وإن كنا نجد في التفكير الفلسفي الذي طغى في القرن الثامن عشر ما يبرره — إلا أنه بما لا ريب فيه أن ظروف الحياة في ذلك القرن قد مهدت له التربة في فرنسا، حيث كان الفرنسيون يشعرون شعوراً ممتداً بذلك الفساد والطغيان اللذين اختنقت بهما الأنفاس، فأخذت النفوس تهدر وتئن قبل أن تنفجر الثورة، بحيث يمكن القول بأن الناس لم يكونوا في حاجة إلى مأسى المسرح المفجعة، كما لم يكونوا على استعداد للقهقهة العالية، ولذلك اكتفوا بالدراما

الدامعة وبالكوميديا الماريفودية، وإن يكن من الحق أن نقرر أن مثل هذه المسرحيات الفاترة لم تحتفظ بقيمتها، ولم تستطع أن تثبت على الزمن مثلما ثبتت التراجيديات العاتية والكوميديات الصريحة الضحك أو اللاذعة المرارة، حتى لم يكن القول بأن جمهرة الناس لا تزال تفضل الانفعالات القوية أو الضحك الصريح، وأما الاكتفاء بالتأثر الخفيف أو الابتسام الباهت فالظاهر أنه لا يلائم إلا بعض الطبقات المرفهة أو الطبائع الوقورة الشديدة الاتزان.

وفي القرن الثامن عشر أيضاً أخذت الأوضاع الاجتماعية تتغير. وإذا كانت الكلاسيكية قد استطاعت أن تحاكي القدماء فتقصر التراجيديات على تصوير مآسى الملوك والأمراء والنبلاء، فإن القرن الثامن عشر قد أخذ يشهد نمو الطبقة البرجوازية وهي عندئذ الطبقة الوسطى، التي ستشعل في نهاية ذلك القرن نيران الثورة الكبرى التي أطاحت بالملك والأمراء والأشراف. وقد شامت هذه الطبقة أن يعرض المسرح مشاكل حياتها. وأحس المفكر ديدرو بحقيقة هذا التطور الاجتماعي، فدعا إلى ماسماه بالدراما البرجوازية التي تختار موضوعاتها وشخصياتها من الطبقة الوسطى، وبذلك ظهر هذا النوع الجديد من المسرحيات إلى جوار التراجيديات والكوميديات الذين قصرت عليهما الكلاسيكية الفن المسرحي.



والدراما البرجوازية لا تخرج على الكلاسيكية من حيث موضوعها وشخصياتها فحسب ، بل وتخرج عليها أيضاً من حيث نوع المشاكل التي تعرضها ، فالكلاسيكية لم تكن تحفل إلا بالمشاكل الإنسانية العامة حتى ليسمى أدبها بالأدب الإنساني Humaniste ، أى الأدب الذى يعالج مآسى الإنسان من حيث هو إنسان فى ذاته . فالصراع فى التراجيديات الكلاسيكية مثلاً يدور داخل الإنسان بين عناصر منبعثة عن الطبيعة الإنسانية ذاتها ، كالحب والبغض والغيرة والأثرة والعقل والهوى ، وما إلى ذلك من عواطف وأحاسيس يشترك فيها جميع البشر وتتبع كما قلنا عن الطبيعة الإنسانية فى ذاتها وجاء فلاسفة القرن الثامن عشر وبخاصة ديدرو فقالوا إن مشاكل الإنسان لا تتبع كلها من طبيعته كإنسان ، بل إن منها إن لم يكن أكثرها - ما ينبع من وضع الفرد فى المجتمع ، ومن العلاقات الاجتماعية التى تربطه بغيره من الأفراد ، بحيث يمكن أن يجد المؤلف المسرحى مادة خصبة لمآسيه من وضع الشخصيات الاجتماعية أو نوع المهن التى يزاولونها ، أو طبيعة العلاقات التى تربطهم بغيرهم . فهذه المأساة أو تلك قد تصيب الفرد لا لجرد أنه إنسان بل لأنه طيب أو محام أو تاجر أو فلاح ، كما قد تصيبه لأنه أب أو أخ أو صهر . وبالفعل وضع ديدرو نفسه دراما برجوازية على هذا الأساس سماها « الابن الطبيعى » أى الابن غير الشرعى وصور فيها مأساته ، ومنذ ذلك الحين وضعت البذرة الاجتماعية فى الأدب كله .

ومع ذلك فإن القرن الثامن عشر كله لم يحطم الكلاسيكية ولم يثر عليها ثورة تدمير ، وإن كان قد خلق أو حاول أن يخلق أنواعا جديدة من المسرحيات تسد ملاحظته من نقص في المسرح الكلاسيكي . وأما الثورة على الكلاسيكية ومحاولة تحطيمها ، أو على الأقل تحطيم القواعد والقيود التي غلت بها الأدب التمثيلي ، فلم تظهر إلا في القرن التاسع عشر مع ظهور الرومانسية .

## الرومانسية

بالرغم من أن الرومانسية لم تصبح مذهباً أدبياً إلا بعدما لا يقل عن قرن ونصف من ظهور الكلاسيكية ، فإن طابعها الأساسي قد كان الثورة على الكلاسيكية وعلى كافة أصولها وقواعدها ، حتى ليكن القول بأن الرومانسية قد كانت في جوهرها ثورة تحريرية للأدب من سيطرة الآداب الإغريقية واللاتينية القديمة ، ومن كافة القواعد والأصول التي استنبطت من تلك الآداب وأصبحت إنجيلاً للكلاسيكية . ولا ادل على ذلك من مدلول لفظة الرومانسية ذاتها ، فهي مشتقة من كلمة رومانوس Romanus التي أطلقت على اللغات والآداب التي تفرعت عن اللغة اللاتينية القديمة والتي كانت تعتبر في القرون الوسطى كل لهجات عامة للغة روما القديمة أي اللغة اللاتينية ، ولم تعتبر لغات وآداباً فصيحة إلا ابتداء من عصر النهضة ، حيث أخذت تحل محل اللغة اللاتينية كلغات ثقافة وأدب وعلم . وهذه اللغات هي المعروفة الآن بالفرنسية والإيطالية والإسبانية والبرتغالية والرومانية والبروفانسالية ، والرومانسية إحدى لهجات سويسرا . وقد قصد الرومانسيون باختيار هذا اللفظ عنواناً لمذهبهم ، إلى المعارضة بين تاريخهم وأدبهم وثقافتهم القومية أي الرومانسية ، وبين التاريخ والأدب والثقافة الإغريقية واللاتينية القديمة ، التي سيطرت على الكلاسيكية وقيدت أدبها بما استنبط منها من أصول وقواعد .

كان الرومانسيين يقولون مالنا ولآداب الإغريق واللاتين وأصول فنهم وأمامنا تاريخنا القومى وثقافتنا القومية ، بل وروحنا القومية تطلب إلينا أن نصدر عنها وأن نتخلص من القيود والأصول التى تكبل ملكاتنا، وتبقينا تبعاً وذيولاً للآداب القديمة وأصولها المدعاة.

وفى الحق إن الرومانسية لم تكن ثورة على مصادر الإستيحاء والمحاكاة الكلاسيكية ، وعلى أصول تلك الكلاسيكية وقواعدها فحسب ، بل كانت ثورة على كافة القيود الفنية ، وأصول الصنعة الأدبية حتى ليكن القول بأن الرومانسية قد كانت حالة نفسية وتعبيراً عن تلك الحالة أكثر من كونها مذهباً أدبياً أحل أصولاً فنية محل أصول أخرى ، وذلك لأن جوهرها كان التحلل من كل الأصول والقيود والتخفف من أعلاها ، لكي تتحرر العبقورية البشرية وتنطلق على سجيتها ، وكأن الشعر والأدب عندها تغريد طائر أو خرير ماء أو دوى رياح أو قصف رعد ، لا يخضع لقواعد ، ولا يصدر عن صنعة مقصودة أو نشاط ذهن وعمل إرادة ، وضابطها الوحيد هو هدى السليقة وإحساس الطبع ، حتى لنرى كبار شعرائها يزعمون أن أروع القصائد ما كانت أنات خالصة أو عبرات صافية .

ولو أننا نظرنا فى نشأة الرومانسية بفرنسا منذ أوائل القرن التاسع عشر لوجدنا أنها لم تكن لتغلب فيها على الكلاسيكية



ذات الجذور العميقة في المزاج الفرنسى والفلسفة الفرنسية ، لولا أن تضافرت عدة ظروف سياسية واجتماعية واقتصادية مهدت لظهورها وخلقت عند الفرنسيين تلك الحالة النفسية التى تتميز بها الرومانسية .

والذى لا شك فيه أن العقلية الفرنسية فى جوهرها عقلية وضوح ومنطق واتزان ، وهى فى ذلك تختلف عن العقلية الإنجليزية والعقلية الألمانية اللتين يغلب عليهما الغموض وجموح الخيال وتشعب العاطفة ، حتى ليؤمن الفرنسيون بأن تأثر بعض كبار كتابهم الذين هاجروا من فرنسا على أثر قيام الثورة الفرنسية الكبرى إلى إنجلترا وألمانيا — بأداب تلك البلاد ، وصدورهم عن وحيها وكتابتهم عنها فى حماسة أو إعجاب قد كانت من العوامل التى مهدت النفوس والأمزجة فى فرنسا للرومانسية وبخاصة شاتوبريان الذى هاجر إلى إنجلترا ، وتأثر بأدائها ، بل وترجم إلى الفرنسية أثراً أدبياً ضخماً هو الفردوس المفقود لملتون . ثم مدام دى ستايل التى هاجرت إلى ألمانيا وكتبت عنها كتاباً خالداً سمته «عن ألمانيا» . وفيه تتحدث عن الروح الألمانية التى تغلب الرومانسية على طبيعتها ، وتعرف الفرنسيين بروائع الأدب الألمانى الغارق فى تلك الحالة النفسية . وإنه وإن يكن من الحق أن روسو الذى أنفق الجانب الأكبر من حياته فى سويسرا قد مهد — ككاتب فرنسى منذ القرن التاسع عشر — السبيل للرومانسية بثورته على كافة القيود والأوضاع ، والدعوة للعودة إلى الطبيعة وإلى الحياة الفطرية ، إلا أن هذه الدعوة لم تنته إلى ظهور الرومانسية كمذهب ، وما كان لها أن تنتهى إلى هذا

حتى ولو أضفنا إليها المؤثرات الإنجليزية والألمانية التي أشرنا إليها فيما سبق — لو لم تتضافر ظروف الحياة في فرنسا خلال النصف الأول من القرن التاسع عشر لكي تخلق تلك الحالة النفسية التي صدرت عنها الرومانسية ووعت حقيقتها ، فاستحالت إلى مذهب أدبي ، بل وإلى فلسفة وسلوك في الحياة .

وللإحاطة بهذه الظروف لا يكفي أن نرجع إلى التاريخ لنعلم أن الثورة الفرنسية قد قامت ثم تمخضت عن نابليون بونابرت الذي بلغ ذروة المجد ، ومع ذلك انتهى نهاية محزنة بالموت أسيراً في جزيرة سانت هيلانة ، فكل هذه الأحداث على جسامتها لا تهم التاريخ الأدبي في ذاتها بقدر ما تهمه في مقدار تأثيرها على بعض تلك النفوس الحساسة التي يتكون منها الشعراء والأدباء . وفي رأينا أن كتاب « اعترافات في العصر » للشاعر الرومانسي الكبير ألفريد دي موسيه هو خير مرجع يوضح لنا تأثير تلك الأحداث على نفوس الأدباء الناشئين في النصف الأول من ذلك القرن . ولننقل للتدليل على هذا من ذلك الكتاب الرائع فقرة يتحدث فيها موسيه عن الحالة النفسية للأطفال والشبان بعد هزيمة نابليون وإذلال فرنسا ، حيث يقول : « كان الأطفال يخرجون من مدارسهم فلا يرون سيوفا ولا دروعاً ولا مشاة ولا فرساناً فيتساءلون ، أين إذن آباؤنا ؟ ويكون الجواب : إن الحرب قد انتهت وإن قبصر ( نابليون ) قد مات ، وإن صور ولنجتون وبلوخر قد أصبحت زينة غرف استقبال السفارات ودور القناصل

وقد كتب من تحتها ؛ إلى منقذى العالم .  
 « هكذا جلست على أطلال عالم مندثر شيبية مهمومة ، شيبية  
 نبتت من قطرات الدماء الحارة التى غمرت الأرض . ولدوا  
 فى جوف الحرب للحرب ، وقد رنحت أحلامهم خمسة عشر عاما  
 ثلوج موسكو وشمس الأهرام ، لم يخرجوا من قراهم ، ولكن  
 كم حدثوا أن كل باب من أبواب تلك القرى يقود إلى عاصمة  
 من عواصم أوروبا . لقد تمثل بعقولهم عالم بأكمله ، ثم هاهم  
 ينظرون إلى الأرض والسماء والمسالك والطرق فإذا الكل صامت  
 خال ، لا يسمع فيه غير دق النواقيس تتردد أصداؤه فى  
 الآفاق البعيدة .

« لقد كانت نفس الشيبية عندئذ تتنازعها قوى ثلاث ؛ من  
 خلفهم ماض قد تحطم إلى غير رجعة ، وإن كان لا يزال ينبض  
 تحت ما خلف من أتقاض ، يرقد بين حناياها من تحجر من شبيعة  
 عهد الاستبداد المنصرم ، ومن أمامهم فجر أفق شاسع قد أخذ  
 يرسل أول أشعة المستقبل . وبين هذين العالمين محيط كذلك الذى  
 يفصل قارتنا القديمة عن العالم الجديد . ضباب يختلج بمحو المعالم ،  
 بحر عاصف يغص بالغرقى وإن لاح بآفاقه البعيدة من حين إلى حين  
 شراع أبيض أو سفين ينفث البخار كثيفا ؛ ذلك هو عهدنا الذى  
 يفصل الماضى عن المستقبل فلا هو هذا ولا هو ذاك وإن أشبه  
 كليهما ، ما تخطو به قدم إلا تساءلنا ؛ أبذرة ما نطأ أم طلل ؟  
 وسط هذا السديم كان على أولئك الشباب أبناء الإمبراطورية ،

وحفدة الثورة الذين ينتفضون قرة وإقداما أن يتخبروا ما يريدون...  
أن يشقوا ما يريدون من سبيل .

في هذه الفقرات يصور موسيه تصويراً دقيقاً تلك الحالة النفسية التي خلفها ما اصطلاح على فرنسا من أحداث جسام في أواخر القرن الثامن عشر . وعن تلك النفسية صدر الأدب الرومانتيكي .

وذلك أن الرومانسية ليست كما قلنا مذهباً أدبياً دعا إليه الكتاب أو اصطنعوه اصطناعاً — وهي على النقيض خروج على كل مذهب وتحطيم لكل قيد — وإنما هي حالة نفسية ولدتها الثورة وما تلاها من مجد نابليون ثم من انهيار ذلك المجد ولكنها أصبحت بعد ذلك مذهباً عند المقلدين الذين طوى الزمان ما أجهدوا فيه أنفسهم من سخر مصنع .

شبت الثورة فقلبت أوضاع الحياة : أعزت رجالاً وأذلت رجالاً ، بل كم من مرة أكلت بنيتها . وجاء نابليون فملا الوجود بمجده ، حتى أصبح الشباب لا يحملون بغير المعارك وقيادة الحيوش يكتسحون بها العالم فيحدث الناس يبطولتهم كما يتحدثون عن إمبراطورهم العظيم . ثم كانت وائرلو التي تحطم فيها مجد ذلك البطل وإذا بجزيرة سانت هيلانة رمز لما يدبر القضاء من محن .

وتساءلت الشيبية : ترى أذلك ما ينتظرنا من مصير ؟ أما من سبيل إلى تحقيق أحلامنا ؟ ثم أبصرت ما بين الواقع وتلك الأحلام من هوة



لم يعد سبيل إلى عبورها ، فانطوت على نفسها . وعز العمل ، فاتخذت حياتها موضوعا للنظر ، وشغل الأدب نشاطها المتعطل فإذا به أدب شخصي .

وهال الشيبية ما أحست من عجز وحزنت ، فقال شاعر منهم : « المرء طفل يهذه الآلم ، لاشئ يسمو بنا قدر ما تسمو الآلام ، وقال آخر « إني أحب جلال الآلم البشري . ولقد يعود قائلهم إلى نفسه فإذا بها قد ضاقت بحزنها وإذا بها تود أن تلمس العزاء فيما تصيب من مسرات عارضة تقدرها قدرها لأنها عرفت الأحزان .

واستمع بعضهم إلى نداء الطبيعة تدعوهم إلى صدرها الرحيم ، فنبهم من خف إليها يلمس في جمال زينتها سلوى عن آلامه ، ومنهم من أخذته العزة بالإثم فقال : « لا ، ما بي حاجة إليك ، وما أنت لنا أم بل زوجة أب ، لكم أفنيت من أجيالنا ؛ يمرون وأنت باقية خالدة تحدثننا بما نحن صائرون إليه من فناء ، ثم ينصت إلى أطلال الماضي يخمها بحبه . ولم لا ؟ وما هي إلا صورة لنفسه .

تلك الرومانسية خروج على تقاليد الأدب الكلاسيكي ، بل وعلى كل أدب ، في زمن بلغت فيه الحاجة إلى العبارة عن النفس مبلغاً لم يدع مجالاً للتفكير في أصول الأدب... نظر في المصائر الخاصة وقدالتت السبل واستحال العمل فانطوى كل نفسه ... حزن عميق يصرف الشعراء إلى مناظر الطبيعة ، بل وإلى أنقاض الماضي ، يفكرون خلالها وتفكر خلالها ، ثم إحساس دقيق بما بين الواقع والخيال ، بما بين

الفرد والجماعة ، بما بين الحرية والقيود ، بما بين الماضي والحاضر من صراع هو مصدر البلوى .

وأما ما دون ذلك من بحث عن طرق الأداء في آداب القرون الوسطى القومية النشأة ، أو من استلهم لآداب الألمان أو الإنجليز التي بصرتهم بها مدام دي ستايل وشاتوبريان وأمثالهما ، بدلا من الرجوع إلى الآداب اللاتينية اليونانية — فأعراض لا تمس روح الأدب الرومانتيكي في شيء كبير .

جاهدت فرنسا في ثورتها فحسبت أن العناية الإلهية قد ساقها لتحمل الحرية إلى شعوب الأرض قاطبة على يد نابليون ، ثم ها هو ذا نابليون يلقي أسيراً محطماً بجزيرة موحشة ، بل ها هي ذى فرنسا ذاتها في قبضة أعدائها يملون عليها إرادتهم وقد أنزلت بها الحروب الطويلة البؤس والدمار ، فأى غرابة إذن في أن تكتسح الرومانسية الأدب الكلاسيكي ، أدب الحقائق العامة ، أدب التقاليد الأدبية والأرواح المطمئنة .

لقد اتخذت الرومانسية من الشعر وسيلة للتعبير عن الذات، وكان هذا طبيعياً بعد ثورة حررت الفرد واعتبرت للإنسان بحقوقه، وإن كانت الأحداث التي تلت تلك الثورة قد كشفت هذه الذات تكيفاً خاصاً فيه الكثير من الشكوى والتشاؤم والألم ، وقد أخذ التأمل والاجترار يزيدان هذه المشاعر القائمة قوة وسيطرة ، بل وأصبح الرومانسيون يجدون في شقاوتهم نعيماً ونبلاً ، وفي الشعر عزاء عن هذا

الشقاء ، وإن كنا نراهم أيضاً يهربون من أرزاء تلك الحياة ، إما إلى الطبيعة ، وإما إلى إله عاطفي قد تكون فيه بعض سمات إله المسيحية ولكنه لا يتقيد بها .

وإذا كانت الرومانسية ترفض أن تتقيد في قننها بأصول أو أوضاع ، فإنها مع ذلك قد بلورت بطريقة تلقائية بعض الأصول والاتجاهات التي تميزت بها مثل « مرض العصر » و « اللون المحلي » و « الخلق الشعري » و « النغمة الخطائية » . أما مرض العصر فقد أطلقوه على تلك الحالة النفسية التي تتولد من عجز الفرد عن التوفيق بين القدرة والأمل الذين يتعارضان فيشقى الفرد بهذا التعارض ، ويظل يشقى شقاء لا مفر منه إلا بأحد أمرين : إما أن يغير الفرد من طبيعته ويتخلص من آماله ورغباته ، أو تغير الأشياء من طبائعها بحيث تستجيب لتلك الآمال والرغبات . ولما كان كلا الأمرين عسيراً إن لم يكن مستحيلاً ، فإن هذا الشقاء يصبح ضرورة يعبرون عنها بمرض العصر ، ويتخذون الشعر وسيلة لشكواهم والآنين منه أو التمرد عليه .

وإنه وإن يكن هذا التعارض حقيقة إنسانية عامة تصدق في كافة العصور إلا أن بما لا شك فيه أنه قد كان أشد حدة ، وكانت النفوس أعمق إحساساً به في أعقاب الثورة وما تلاها من أحداث ، منها في أي عصر آخر ، حتى لنرى الرومانسيين أنفسهم يحسون بأنه قد أصبح مرضاً لعصرهم . ولا غرابة في ذلك فإن الفرد قد عظم إحساسه بنفسه واستفحل فيه الطموح من جهة ، بينما ضعفت إمكانيات الحياة

أو على الأقل لم ترتفع إلى مستوى الطموح الفردي ، فكان التصادم عنيفاً وكان الألم ممضاً بل كان مرضاً ، وإن استعذبه نفوس بعض الشعراء الذين كانوا يرون أن أجمل إلاغاني ما كان أعمقها بأساً .

واللون المحلى عبارة حارب بها الرومانسيون الاتجاه الإنساني العام عند الكلاسيكيين . فالرومانسية لا تريد أن تتحدث عن الإنسان في ذاته ، ولا عن مشاعر الإنسان في ذاتها ، بل عن أفراد البشرية وأفراد العواطف والأحاسيس ، ولذلك تريد أن تضيف على كل إنسان لونه المحلى ، فالإسباني غير الفرنسي ، واليوناني غير الجرمانى . وحب موسيه غير حب لامارتين أو هيجو ، فلكل منهم لونه النفسى وخصائصه المميزة ، وإن يكن اللون المحلى قد كان أكثر وضوحاً في المظاهر الخارجية والعادات والتقاليد منه في حقائق النفس البشرية العميقة التى يتشابه جزء كبير منها بين البشر ، ويصدر عن الإنسان في ذاته وباعتباره إنساناً ، ولذلك كان اللون المحلى أكثر وضوحاً في القصص والمسرحيات الرومانسية منه في الشعر الغنائى .

وإذا كانت الكلاسيكية قد اعتمدت فى فلسفتها الفنية على نظرية المحاكاة التى قال بها أرسطو وجعلها منبعاً لكافة الفنون ، حتى اتخذ الكلاسيكيون من محاكاة المسرح للحياة أو محاكاته لها فيصلهم العام ، فإن الرومانسيين قد تمردوا على هذه الفلسفة ، وقالوا إن الأدب عامة والشعر خاصة ليس محاكاة للحياة والطبيعة بل خلقاً ، وأداة الخلق ليست العقل ولا الملاحظة المباشرة بل الخيال المبتكر أو المؤلف بين



العناصر المشتتة في الواقع الراهن أو في ذكريات الماضي ، بل وفي إرهاصات المستقبل وآماله . والضابط هنا هو قوة الرؤية الشعرية ووضوحها وعمقها ، على نحو يثير كوامن الشاعر ويبرز كيانه بحيث تصبح هذه الرؤية الشعرية بمثابة تجربة بشرية حقيقية صادقة .

وأما النغمة الخطابية فإنها في الحق لم تكن سمة عامة للرومانسية وإنما انفرد بها بعض شعرائها ، وبخاصة فيكتور هيجو في فرنسا وبيرون في إنجلترا ، وذلك بينما نراها مناجاة عند لامارتين وانفجارات عاطفية عند موسيه ، وإن تكن تلك النغمة الخطابية هي التي طغت على المذهب عندما أصبح اصطلاحاً لا يعبر عن حالة نفسية حقيقية ، بل « طرطشة » عاطفية وتهافتاً مائعاً . وأينما كاذباً .

ولما كانت الطبيعة تعتبر في كافة الآداب الإنسانية مصدراً للشعر لا يقل أهمية عن الحياة ذاتها ، فلعله من الخير أن نوضح اختلاف وجهة نظر الرومانسية إليها عن وجهة النظر الكلاسيكية أو اليونانية الرومانية القديمة ، فنقول إن الانقلاب الذي حدث لا يرجع إلى الرومانسيين المذهبيين بقدر ما يرجع إلى الذين سبقوهم في التمهيد لهذا المذهب مثل روسو ثم شاتوبريان بنوع خاص ، فهو الذي ثار في كتابه عن « عبقرية المسيحية » على الميثولوجيا القديمة ، ونادى بتخليص الطبيعة من تلك الآلهة والريات التي كانت تقطن عند الإغريق السهول والوديان والأنهار والغابات والبحيرات بل والحقول وذلك لكي يرد الإنسان إلى الطبيعة صمتها الأبدي وسكونها المنسجم

فلا تعود غير معبد واحد ضخم تعممه روح الله . وأخذ  
الرومانسيون بهذه الدعوة ، فلم يستبقوا من آلهة الإغريق القدماء  
غير ربة واحدة هي « الميز » ، أى ربة الشعر ، التى لا تزال نراها  
تجاوز ألفريد دى موسيه فى لياليه وتعزيه عن آلامه وترتجه بقيشارة  
الشعر لى ينطلق بعد انحباس ويغرد بعد صمت ويرى فى هذا الغناء  
والتغريد خير عزاء عن الحياة وآلامها .

\* \* \*

ونحن وإن كنا نعتقد أن خير وسيلة لإدراك معنى الرومانسية  
هو قراءة روائع الرومانسيين التى ترجم منها إلى العربية عدد كبير  
فى العصر الحديث إلا أننا مع ذلك نرى من الخير أن نثبت هنا  
إحدى القصائد التى يجمع العالم على أنها من روائع الرومانسية ،  
وفىها تبين الكثير من المعانى والأحاسيس والنغمات التى تكون  
المضمون الحى للرومانسية ، وتلك هى قصيدة ليلة أكتوبر  
للشاعر الفرنسى ألفريد دى موسيه . وهى تجرى على صورة حوار  
بين الشاعر وربة الشعر . حول تجربة حقيقية عاشها الشاعر وقامى  
منها آلاماً مرة فى حب عاثر هو حبه للكاتبة الفرنسية الشهيرة  
جورج صاند ، التى سافر معها إلى مدينة البندقية بإيطاليا ، حيث  
سقط الشاعر مريضاً ، وعاده طبيب إيطالى وقعت جورج صاند  
فى حبه وهجرت الشاعر المريض ، الذى عاد إلى باريس محطماً  
كثير القلب . وفى خلال تلك المحنة أتته ربة الشعر حيث جرى  
بينه وبينها الحوار التالى :

الشاعر : لقد تبدد الألم الذي أضناني كما تبدد الأحلام  
حتى لتشبه ذكراه البعيدة ما يبعث الفجر من ضباب خفيف  
يتطاير وندى الصباح .

ربة الشعر : ما بك إذن يا شاعري ؟ ! ما هذا الألم الخفي  
الذي أقصاك عني حتى ما أزال أشقى به ؟ ما هذا الألم الذي خفي  
عني وإن طال ما أبكاني .

الشاعر : كان الماء مبتدلاً عما يصيب الجميع ، ولكننا نحسب  
دائماً — لنخيلنا الجدير بالرحمة — أن ما يتسرب إلى قلوبنا من ألم  
لم يتسرب مثله إلى قلب أحد سوانا .

ربة الشعر : لا ! ما في الألم من مبتدل إلا ألم نفس مبتدلة .  
دع — عزيزي — هذا السر ينطلق من فؤادك . . . . افتح لي  
نفسك وتكلم واثقاً من أمانتك فإن الصمت أخ للهوت . ولكم شكاً  
متألم ألمه فتعزى عنه ، ولكم نجى القول قائله من وخزات الضمير .

الشاعر : إذا كان لا بد من الكلام عن ألمي ، فوالله  
لا أدري بأي اسم أسميه : أكان حباً ؟ أم جنوناً ؟ أم كبرياء ؟  
أم محنة . وما أدري من سيفيد من سماعه ، وأنا بعد قاص  
عليك نبأه ، وقد خلونا إلى أنفسنا في جلستنا هذه إلى جوار  
الموقد . خذي قيثارتك وتعالى إلى جانبي ثم أيقظي ذكرياتي  
بعذب نغماتك .

ربة الشعر : شاعري ، أسألك أولاً : أشفيت حقاً من ألمك ؟  
وعليك أن تذكر اليوم أنك متحدث عنه في غير جفوة ولا هوى ،

كما عليك أن تذكر أنى رسول السلاوى فليس لك أن تزج بى فى شهوات نفسك التى أنزلت بها الخراب .

الشاعر : نعم شفيت من ألمى شفاء يحملنى على الشك فى أنى ألت يوماً ما ، لا ، لا تخافى ، وما دام هذا وحيك نستطيع أن يثق كل منا بأخيه : ما أعذب أن نبكى ، وما أعذب أن نبسم كلما ذكرنا آلاما نستطيع أن ننساها .

ربة الشعر : دعنى أحنو بشفقة على قلبك — وقد أغلقتة دونى —  
حنو الأم الحنون على مهد طفلها الحبيب . تسكلم — عزيزى —  
وهنا قيثارتى تنصت إلى جرس صوتك فتصحبه بنغماتها  
الباكية المتهافئة : وأما أشباح الماضى ، فما هى ذى تمر فى فيض  
من الضوء كالرؤيا المشرقة .

الشاعر : أيام جدى ما أحبت غيرك أيتها الوحدة المقدسة !  
تباركت آيات الله أن عدت إليك ، إلى معبد أفكارى ! أيتها  
الجدران ، لطالما هجوتك ، وتلك المقاعد علاها غبار الهجران .  
وأنت يامصباحى الوفى . . هذا قصرى ، هذا عالمى الصغير .

ربى ! ربى المقدسة ! تقدست رحمة الله إذ نعود فنغنى سوياً .  
نعم سأفتح لك نفسى ، سأقص عليك كل ما كان لتعلمى مبلغ الألم  
الذى تستطيع أن تحدثه امرأة ، وأتم تعلمون رفاق نفسى أية امرأة  
تلك التى أذلت رقتى كما يذل العبد سيده ! ما أبغضه من نير ! لقد  
أضناني فذهب بقوتى وشبابى . . . ولكنى لا أكذبك أنى لمحت  
السجادة إلى جوارها .



أذكر أننا كنا نسير عشية جنباً إلى جنب فوق الرمال  
الفضية ، وأشجار الحور تهدينا أشباحها عن بعد ، فأذكر جسمها  
الجميل وقد تعطف بين ذراعي والقمر يغمرنا شعاعه . . . ثم . . .  
لننس كل ذلك . . . وهل كنت أعلم إلى أين يقودني القضاء ؟  
من يدرينا . . . لعل غضب الله كان يلتمس له يومئذ هدفاً ، وإلا  
لماذا أنزل بي ما ينزل بالمجرم من عذاب ؟ !

ربة الشعر : لقد مرت بنفسك ذكريات مشرقة ، فلم لا تعود  
إليها . . . وهل من أمانة القصص أن تنكر ما مر بك من أيام  
سعيدة ؟ إذا كان القضاء قد تنكر لك يوماً أيها الشاب فلم  
لا تبسم ، كما ابتسم لك من قبل عندما عمر قلبك بالحب ؟ !  
الشاعر : لا ، لا أريد أن ابتسم لغير آلامى ربتى ، قلت لك  
إنى أريد أن أقص عليك - هادى النفس من كل حفيظة - ما كان لى  
من آمال وأحلام وهذيان ، لتعلم متى وأين وكيف نزل بي ما نزل .

أذكر ، ربتى ، أننا كنا فى ليلة حزينة من ليالى الخريف ، ليلة  
تكاد تشبه ليلتنا هذه - وقد أخذت همسات الريح بحفيفها المطرد الممل  
ترنخ فى عقلها المضنى حالك الآلام . . . وقفت بالنافذة أنتظر عودتها  
وقد أرهف منى السمع ، وإذا بضيق شديد يأخذ بالنفس وينذرني  
بنجاتها . وكان الطريق قائماً موحشاً إلا من بعض أشباح مررت وبيدها  
مشاعل ، والريخ تهب من حين إلى حين يبايى المنفرج قليلاً فيصل  
إلى نفسى ما يشبه أنين البشر . لست أدرى عندئذ إلى أى الهواجس

أسلمت نفسي ، ولكن عبثاً حاولت أن أستجمع قواي المتخاذلة .  
 ودقت الساعة فسرت بي رعدة قوية . . ولكنها لم تعد ! وظللت  
 محنى الرأس ، أقلب البصر بين الطريق وجدران المنازل . آه  
 — ذلك أتى لم أطلعك على تلك النار القاسية التي أضرمتها تلك  
 المرأة اللعوب بين جوائحي — لم يكن بقلبي حب غير حبها ، وكان  
 الموت أحب إلي من يوم لا أقضيه إلى جوارها ! ومع ذلك أذكر  
 أنني حاولت بكل قواي أن أحطم أغلالى ، فدغوتها ألف مرة  
 بالخائنة الخائنة ، وأخذت أعدد كل ما أنزلت بي من محن . .  
 ولكن ذكرى جمالها لسوء طالعى ما كانت تمر بخاطرى إلا هدأت  
 جميع آلامى وتبهددت محنى . . وطال بي الانتظار حتى مال  
 النوم برأسى إلى حافة الشرقة . ثم فتحت جفنى على ضوء القمر  
 الناهض فظفا بصرى المبهور ، وإذا بوقع أقدام . . وقع خفيف  
 على الحصباء ، يأتينى من منحرج الطريق .

يا إلهى ! اللهم رحمتك ! . هى بعينها ! ودخلت الغرفة . . من  
 أين أتيت ؟ ماذا فعلت هذه الليلة ؟ أجيبى ؟ ماذا تريد منى ؟ لم أتيت  
 فى هذه الساعة ؟ أين امتد هذا الجسد الجميل طوال الليل ، بينما أنا  
 بالشرقة وحيد ساهد الجفن باكى العين ؟ فى أى مكان وبأى مخدع ؟  
 ولمن ابتسمت ؟ أيتها الخائنة الجسور ! أتستطيعين بعد ذلك أن تأتينى  
 مائحة شفتيك لقبلا تى ؟ ماذا تبغين منى ؟ ما هذا الظمأ الخفيف الذى  
 تحاولين به جذبى إلى ذراعيك المضناتين ؟ اذهبنى عنى ! اذهبنى . .  
 ما أنت الآن إلا شبح من أحببت ! عودى إلى القبر الذى نهضت منه

دعيني أنسى إلى الأبد أيام شبابي . . . ويل لك أيتها المرأة  
الداكنة الأعين . . . لقد طوى حبك المشثوم ربيع حياتي ،  
ونضرة أيامي . . . دعيني أومن — كلما ذكرتك — أني كنت  
في حلم تقضى .

ربة الشعر : هدى من روعك ، أضرع إليك . لقد بعثت  
نبراتك الرعدة في نفسي . . . أيها العزيز المحبوب ! يوشك  
جرحك أن يدمي من جديد . واحسرتاه ! أكان إذن بهذا  
العمق ؟ أما لآلام الحياة أن تحت خطاها إلى النسيان ؟ أذن  
ما كان ونح عن نفسك اسم تلك المرأة الذي لا أريد أن أفوه به !  
الشاعر : ويل لك ! لقد كنت أول من علمني الخيانة !  
وقد ذهب بعقلي الرعب والغضب .

علمني صوتك وابتسامتك ونظرتك الخادعة كيف أتذكر  
لكل سعادة ولو لم يكن منها إلا الشبح ! لقد ألقى بي شبابك وسحر  
جمالك إلى اليأس . . . وأصبحت — وقد رأيتك تبكين — أشك  
حتى في صدق الدموع !

ويل لك ! لقد كنت في سذاجة الطفل ، كالزهرة يبللها  
ندى الصباح ، حتى تفتح قلبي لحبك . وكان قلبا غريرا نخدعته  
آثامك . . . ولكم كان أيسر عليك أن تتركى له طهره .

ويل لك ! لقد كنت مصدر أول ما عرفت من ألم ، وعنك تفجرت  
دموعي . ثقي أنها ما تزال تتدفق ، وأنها لن تجف ! وهي تجري من جرح

ليس له أن يندم... ولكنى سأغسل قلبي من هذا النبع المر وسأخلف به - إن صدقت آمالى - ذكرياتى البغيضة .

ربة الشعر : كفى أيها الشاعر فما ينبغى أن تجرح يوما قضيته إلى جانب حسناء خادعة ، وقد لمحت فيه سرايا من السعادة . احترم حبك ما أردت أن تحب . وإذا كان من الشاق على ضعفنا البشرى أن نصفح عما يصيبنا الغير به ، من ألم فلنوق أنفسنا لظى الحفيظة . إن عز العفح فليكن النسيان . وكما يرقد الموت إلى أحضان الأرض يجب أن يرقد ما همد من عواطفنا مخلفاً رماداً... رماداً مقدساً ما يجوز أن تمتد إليه يد بعدوان . ثم خبرنى ، لماذا - وقد أخذت تقص على نبأ بلواك الحارة - لا تريد أن ترى فيما كان إلا حلماً تقضى أو حلماً خاب ؟ أتحسب أن القضاء يصدر عن غير حكمة ؟ أظن أن الله قد بلاك غير واع بما يفعل ؟ من يدرينا ؟ ولعل بلواك سبيل نجاتك اذكر - أيها الطفل - أنك مدين لها بتفتح قلبك ... وما النفس أن تظن لمكنونها إلا أن يصيبها ألم قوى . تلك نواميس الطبيعة القاسية . . ولكنها نواميس قديمة قدم القضاء المحتوم ، وما لنا من مناص من أن يعمدنا الألم ، وندفع به ثمن ما نصيب من سعادة... أو ما ترى النبت لا يقوى أو يبلله الندى ؟ ومثلنا مثله تغذينا الدموع . وقديماً رمزوا للسعادة بشجرة محطمة كستها الزهور وندتها قطرات المطر . ألم تقل إنك قد شفيت من جنونك ؟ إنك بعد فى عنقوان الشاب ، مكتمل السعادة ، معزز أينما حلت ... ولى أن أسألك عما كنت فاعلاً لو أنك لم تعرف

البكاء - عندما تختلس من الحياة سراتها العارضة - أ كنت تستطيع أن تقدرها ؟ أ كنت تستطيع أن ترفع الكأس مشرق القلب وقد نادى بك خل قديم فوق منبسط العشب، والشمس مائلة للغروب ؟ أ ليس ذلك لأنك عرفت الألم فقدرت السرور ؟ ثم كيف كنت تستطيع أن تحب الزهر والغياض والمروج وأن تطرب لأناشيد بترارك وتغريد الطيور ... ثم ميكيل انجلو وسحر الفنون ... وشكسبير وآيات الطبيعة ؟ لا ، ما نعمت بكل ذلك إلا لأنك وجدت بها آثار الزفرات القديمة . وكيف كان لك أن تقيم جمال انسجام السماء وصمت الليل وهمس المياه ما لم يسبق أن حملتك الحمى والسهاد - حيث كنت - على النزوع إلى الراحة الأبدية .

ثم أما تنعم اليوم بمحبوبة أخرى ، تسكن إلى جوارها في ظلمة الليل وقد وضعت يدك في يدها فتزيد ذكريات آلام شبابك عدوثة ابتسامتها ... ثم أما تذهب معها كما ذهبت من قبل إلى أعماق الغابات المزدهرة، وفوق الرمال الفضية وأشجار الحور وسط معبد الطبيعة ؟ أما تهديك السبيل أشباحها كما هدتك من قبل ؟ وعندما يغمرك القمر بشعاعه، أما يتعطف بين ذراعيك جسم جميل كما تعطف آخر من قبل ؟ وهبك لاقيت الحظ في طريقك أما كنت تسير خلفه مغنياً من جديد . فيم الشكوى إذن ؟ لقد قوى الألم عود الأمل في نفسك . لم إذن تأبى إلا أن تبغض ألم شبابك وقد جعلك ذلك الألم خيراً أما كنت ؟ ولدى العزيز ما أجدر تلك الخادعة برحمتك وإن أسالت دموعك .



ولقد أراد الله أن يلقنك سر السعادة إلى جوارها ، وبما أنزلت بك  
 من آلام القدر كلفتها جسيما ، ومن يدري لعلها أحبتك صدقا ، ولكنه  
 القضاء شاء أن يحطم قلبك على يدها ! كانت على علم بكنه الحياة ، وقد  
 علمت إياه ، ثم احتضنت ثمرة آلامك حبيبة أخرى ... أرحمها فقد  
 مرحبها كحلم حثيث ... لقد رأت جرحك داميا فلم تستطع له شفاء !  
 وأنا أعلم - وأرجو أن تصدقني - أن دموعها لم تكن كلها كاذبة ...  
 ولو أنها كانت كذلك لما أغناك هذا عن واجب الرحمة ، وأنت بعد  
 تعرف كيف تحب !

الشاعر : حقاً تقولين . إن البغض إثم ، ينساب في نفوسنا إنسياب  
 الأفعى فترتعد منا القلوب . اسمعي غنى ربي . هذا قسمي أشهدك  
 عليه : بحق عين تلك الحبيبة الزرقاء ... بحق صفاء السماء ، بحق تلك  
 النجمة اللامعة التي تحمل اسم ربة الحب « فينوس » ، وقد أخذت  
 تتوأمض في الأفق كاللؤلؤة أصابتها رعشة خفيفة ... بحق جلال الطبيعة  
 ورحمة الله ، بحق ضياء النجوم الساجي الذي يهدي عابر السبيل ...  
 بحق الغياض والروض والغابات الملتفة ... بحق قوة الحياة وروح  
 الوجود ... أقسم أنني طارح عن ذاكرتي ما تخلف بها من آثار حب  
 عاثر ، مخلفا إياه وسط ظلام بعيد .

وأما أنت فها نذا أتركك بعد أن دعوتك غير مرة بأرق الأسماء ،  
 ولتكن ساعة فراقنا ساعة صفح شامل . ليصفح كل عن أخيه ،  
 ولنقسم عرى ذلك السحر الذي ربط قلوبنا أمام الله ، وهأنذا أذرف

بين يديك دمعة تصحب وداعى الأخير...  
والآن ربتى المشرقة الجمال... هيا بنا إلى غرامنا ، أسمعني من  
أنغامك السارة كما سبق أن سمعت منك والحياة فى بدتها...

ها هو العشب المعطر ينتفض لقرب الصباح... فتعالى نوقظ حبيبة  
قلبي ولنذهب نجنى زهرة الحديقة. تعالى نرى الطبيعة الخالدة تطرح غلائل  
النوم.. فسنبعث معها إلى الحياة عندما تبعث الشمس أول شعاعها.



فى هذه القصيدة نلمح حاجة الشاعر الملحة إلى التعبير عن ذاته ، كما  
نجد فلسفة الالم الذى يهذب الإنسان ويعلمه قيمة الفترات السعيدة  
التي قد تمر به فى حياته ، كما يهذى الشعراء إلى منابع الفن والجمال فى  
الحياة وفى الطبيعة ، وبذلك يسمو بإنسانيتهم ويظهر نفوسهم من  
الاحقاد والضغائن ، ويحملها على التسامح والغفران بل والتعزى عن  
محن الحياة ، بفضل ذلك التسامى الذى يعوض عن تلك المحن . وإن  
تكن كل تلك المعانى الشعرية الجميلة قد تصبح وبالا على الشعر والأدب  
بل وعلى الفرد والمجتمع ، أى على الإنسانية كلها ، عندما تصبح تصنعاً  
ودعوى جوفاء للبطولة الكاذبة والاستشهاد الرخيص ، أو حافزاً  
للانحلال الخلقى أو الإسراف العاطفى السخيف ، فضلاً عن محاولة  
تبرير الرذائل ، وأنواع الضعف الأخلاقى ، التي قد ترفع شباب الأدب  
إلى المغامرات المسفة ، ومحاولة تبريرها بالصاقها بربو الشعر وآلهة الفنون ،  
مع أنها عاجزة عن أن تنتج فناً جميلاً وتهز نفساً نقية المعدن .

وإنه وإن تكن كل هذه الخصائص لا تلائم — كما هو واضح — إلا الشعر الغنائى الذى يستطيع أن يعبر عن الذات فى فرديتها أوفياً تلتقاه عن الحياة والطبيعة والمجتمع من انطباعات — إلا أن الرومانسية لم تقف مع ذلك عند الشعر الغنائى بل تعدته أيضاً إلى الشعر والأدب الموضوعى، وكان لها — بنوع خاص — فى مجال الأدب التمثيلى إنتاج ضخم . بل وتعصب الرومانسيون لهذا الإنتاج تعصباً شديداً يخيل إلينا عندما نقرأ أنباءه أنهم كانوا يخوضون معركة لا تقل حرارة وعنفاً عن المعارك التى خاضتها الإنسانية فى سبيل أسنى القيم الروحية كالوطن والدين . فعندما مثلت لفكتور هيجو لأول مرة مسرحية هرنانى الشهيرة تجمع فى المسرح أنصار الرومانسية ، كما تجمع المحافظون على الكلاسيكية فى تحفز وتحد بالغى العنف، وقد تصدر الرومانسيين فى تلك الليلة الشاعر الكبير تيوفيل جوتييه الذى كان عندئذ من كبار المتحمسين للرومانسية، ولم يكن قد استقل بعد بمذهب الفن للفن الذى سنتحدث عنه فيما بعد. وقد ارتدى الشاعر الكبير صداراً أحمر فاقع اللون ويده ويدفريقه كله جماجم، يستخدمونها ككثوس يسكبون فيها النيد، الذى يحتسونه تحدياً وسخرية من الكلاسيكية ونظامها وتعقلها ومراعاتها للأصول وللقواعد، مما أدى إلى اشتباك الفريقين فى معركة حامية لا تزال مضرب المثل فى المعارك الأدبية التى لا تكتفى بالقول، بل تبلغ حد التهور الفعلى .

وفى الأدب التمثيلى رغم أنه موضوعى بحكم طبيعته ، لم يستطيع

الرومانسيون أن يفلتوا من خصائص مذهبهم الغالبة، فجاء مسرحهم غنائياً حيناً وخطائياً آخر تبعاً لأمرجة مؤلفيه وطبيعة شاعريتهم. فمسرح موسيه مسرح غنائى مليء بالصور والأخيلة الرومانسية . ومسرح هيجو تدوى فيه الموسيقى الخطائية بنغماتها المنبرية الجهرية . كل ذلك فضلاً عن العنف والإسراف اللذين أخذتهما الرومانسية الفرنسية، عن المذهب الألماني الشهير، المسمى بالعاصفة والدفع، أى غليان النفس وهياج العاطفة ووقدة الإحساس. كما أخذوا عن الإنجليز بعض موضوعات مسرحياتهم، على نحو ما نرى في مسرحية شترتون التي كتبها ألفريد دي فيني، وفيها يعرض مأساة شاعر إنجليزي شاب عاش فعلاً، وهو شاترتون الذي عصفه البؤس حتى باع آخر ما تخلف له عن أجداده، وهو قطعة صغيرة من الماس. وأنفق ثمنها على طعامه فضاعت الماسة وضاع ثمنها، ولم يبق للشاعر غير الجوع الملازم الذي ظال يضنيه حتى انتحر، وإن تكن رحمة سيدة جميلة خيرة - وهي كيتي بل - قد خففت عنه بعض محنه وآلامه . وبذلك أصبح شاترتون رمزاً للشاعر الرومانتيكي .

وأما أصول الفن الدراماتيكي فمما لا شك فيه أن الفرنسيين قد أخذوها عن شكسبير بنوع خاص. وقد أوضح هذا الاتجاه الكاتب الفرنسي الشهير ستندال الذي ألف كتاباً نقدياً عن «راسين وشكسبير»، واتخذ من راسين مثلاً للكلاسيكية، ومن شكسبير مثلاً للرومانسية، بالرغم من أن الرومانسية لم تكن قد ظهرت في عصر شكسبير

ولا أصبحت مذهباً، وبالرغم من أن شكسبير لم يصدر عنها ولا عن غيرها من المذاهب، وإنما صدر عن عبقريته الخاصة، التي مزقت كافة الأصول والقواعد، وأبت أن تخضع لأرسطو أو غير أرسطو من النقاد والمفكرين القدماء والمحدثين.

ومن المعلوم أن الشاعر الفرنسي الكبير زعيم الرومانسية في فرنسا وهو فيكتور هيجو، قد استهل حياته المسرحية بترجمة مسرحيات شكسبير إلى اللغة الفرنسية، كما فعل من بعد الشاعر بودلير عندما مهد للرمزية في فرنسا بترجمته لقصص وأشعار إدجار آلان بو، وكما فعل أيضاً الشاعر لو كونت دي ليل عندما مهد للذهب البارناسي الذي يستمد أصوله الفنية من الشعر الإغريقي القديم بترجمة إلياذة هوميروس شعراً فرنسياً جميلاً، بل وكما فعل من قبل شاتوبريان عندما مهد لدخول المسيحية في الشعر والأدب بدلاً من الوثنية الإغريقية بترجمته للفردوس المفقود للبتون.

ولم يكتف فيكتور هيجو بترجمة مسرحيات شكسبير إلى اللغة الفرنسية بل أخذ في دراستها وتحليلها واستنباط أسرارها، واتخذ هذه الدراسة كنانة يطلق منها سهامه ضد الكلاسيكية وأصولها في ذلك المنشور الأدبي العنيف الذي أصدره هيجو في صورة مقدمة لمسرحيته المعروفة باسم كرومويل، وهي المقدمة التي أصبحت إنجيل الرومانسية، في الأدب التمثيلي الرومانسي، حتى لقد نسبت المسرحية ذاتها بينما خلدت المقدمة وذاع صيتها حتى أصبحت «مقدمة كرومويل»، تعتبر وثيقة أدبية



ضخمة منفردة بذاتها في تاريخ الأدب الفرنسي، بل وفي تاريخ الآداب الإنسانية بوجه عام، وذلك باعتبار أن الفرنسيين قد انفردوا دائماً بصياغة المذاهب الأدبية صياغة نظرية وتحليل أصولها وعناصرها، كما انفردوا بصياغة الكثير من المذاهب السياسية والاقتصادية، حتى ولو لم يطبقوها في بلادهم تطبيقاً فعلياً كما هو الحال بالنسبة لنظريات فصل السلطات وأصول الحكم الديمقراطي التي أوضحها مونتسكيو في كتابه «روح القوانين». ولم يطبقها الفرنسيون في بلادهم بقدر ما طبقها الأمر يكون على أثر انتصارهم في حرب التحرير، وتأسيس الديمقراطية الأمريكية، حتى ليقول الأوريون إلى اليوم إن فرنسا قد كانت دائماً معمل أفكار للحضارة الغربية.

وفي مقدمة كرومويل يهاجم هيجو المسرح الكلاسيكي فيرى أن الوحدات الثلاث لا تستند إلى منطق سليم فيما عدا وحدة الموضوع، بل وحتى هذه لا يريد أن يقف بها عند وحدة الوقائع، بل يريد أن تكون وحدة الأثر العام الذي تحدثه الرواية في النفس. وهو يرى أنه إذا كان المقصود من وحدة الزمان جعل المسرحية مشاكلة للحياة وكأنها قطعة منها، فقد كان الأجدر ألا تحدد بأربع وعشرين ساعة بل بساعتين أو ثلاث ساعات وهي الزمن الذي يستغرقه تمثيل المسرحية. كما نراه يهاجم مبدأ فصل الأنواع الذي يقضي ألا تجتمع في المسرحية أو واحدة مشاهد الملهاة إلى جوار مشاهد المأساة. وحبته في ذلك أن هذا المبدأ مصطنع لا وجود له في واقع

الحياة التي كثيرا ما تنقلب بين الجذ والهزل وتنقلب معها مشاعر الناس في أمكنة ولحظات متجاوزة أو متقاربة . وإذا كان هذا صحيحاً في الحياة ، فلماذا تشترط المسرحية الكلاسيكية أن يطرد فيها لون واحد إن قائما وإن مشرقا ، إن عابثا وإن ضاحكا؟ بل ويذهب هيجو إلى أبعد من ذلك استناداً إلى النظرية الرومانسية العامة القائلة بأن الأدب ليس محاكاة للحياة والطبيعية بل خلقاً لتلك الحياة، بغية إظهار أسرارها أو إثارة مكنون النفوس . ولقد يكون في جمع المضحك إلى جانب المبكى ما يزيد في لون كل منهما وضوحاً وتأثيراً ، على نحو ما نرى في مسرح شكسبير ، حيث يظهر المضحك Clown وسط أعنى المشاهد ، بل وحيث نرى حفار القبور مثلاً يشرب النبيذ في جمجمة ، بينما يمر إلى جواره على المسرح هملت الفيلسوف الحائر الذي يتأمل الحياة وسط المقابر ، وتهتز نفسه رعباً من ذلك الفناء المخيف الذي يتربص بالحياة والأحياء ، بينما يلهو ويعبث حفار القبور اللاهي ، بل ويشرب النبيذ في جمجمة أحد أولئك البشر المساكين الذين تلقفهم الموت .

وإذا كان المسرح الكلاسيكي ينفر من مشاهد العنف، ويؤثر أن يستخدم الوصف والقصص لكي يجنب المشاهدين رؤيتها، فإن المسرح الرومانسي على العكس من ذلك نراه يفضل «العاصفة والدفع»، لا ينجم عن أن يعرض على المسرح الأشلاء والدماء على نحو ما يفعل شكسبير في مسرحه ، الذي لا يكتفي بعرض مشاهد العنف

العالية التي قد تشا كل الحياة . بل ويملاً مسرحه بالخوارق والشواذ  
وتهاويل الخيال الخارجة عن المألوف . بل ويصور الحقائق الإنسانية  
ذاتها أكبر من الطبيعة حتى تتبين ملامحها . وكأن مسرحه مجهر ضخم  
يوضح أخفى أسرار الحياة وأدق قسمااتها . وإن لم يفسد من تلك الأسرار  
أو القسماات شيئاً . وتلك عبقرية نخشى أن يكون شكسبير قد انفرد  
بها ، وأن يكون الرومانسيون قد قعدت بهم ملكااتهم الخالقة وبصيرتهم  
الناقدة عن أن يصلوا إلى ماصل إليه شكسبير في مسرحه الفريد  
الخالد .

وأخيراً قضت طبيعة المذهب الرومانسي على أدبه التمثيلي بأن يقوم  
على إثارة العاطفة وتحريك الخيال ، أكثر من قيامه أو اعتماده على  
ضوء العقل الكاشف لحقائق النفس والمحلل لعناصرها ، بينما استطاع  
شكسبير أن يجمع بين نفاذ العقل وعنف الخيال وقوة الإثارة العاطفية .  
هذه هي الرومانسية التي سيطرت ردحا من الزمن وبخاصة في  
النصف الأول من القرن التاسع عشر على الآداب الإنسانية الكبرى  
وقد أصابها انتصارها وسيطرتها بالكثير من الوهن والفساد والتصنع .  
فزعمها أن الأدب وحى وإلهام وخلق ، لا صناعة ومحاكاة ونظام ،  
قد انتهى بها عند المقلدين وضعاف الملكات إلى إهمال الصياغة اللغوية  
وجمالها ومنااتها . كما أدى بها أحيانا إلى ما يشبه هذيان الحس  
واضطراب العاطفة والتحرر من كل نظام إلى حد الفوضى القبيحة .  
كما أدى بها إلى استخدام الأدب والشعر في التعبير عن الذات أو الأنا

الضيق المحدودة ، وإلى إنزالها الأدب والشعر إلى مستوى الوسيلة الرخيصة، بدلا من أن يظل الأدب والشعر شيئا مقدسا، مكتفيا بذاته كغاية سامية هي خلق الجمال ونحته من اللغة ، كما تنحت التماثيل من الرخام وتتألف الصور من الضياء والألوان ، أو أداة — إذا لم يكن بد من أن ينظر إليه كأداة — لغايات أممى من الفرد وأوسع من الأنا، كخدمة المجتمع أو التقدم بقضايا الإنسانية الكبرى ، وهي قضايا موضوعية أسمى وأشمل من الفرد وآلامه أو لذاته . بل وانتهى الأمر بالاشتراكيين إلى النظر إلى الرومانسية على أنها أدب الأبراج العاجية وأدب الطبقة البرجوازية التي نهضت على أنقاض الطبقة الأرستقراطية القديمة، ولكنهم لم تلبث أن أثرت وتسكنت واستبدت بفضل الصناعة وأرباحها الطائلة، كما كانت الأرستوقراطية القديمة تثرى وتتسكع وتستبد بفضل الإقطاع والثروة الزراعية .

وكل هذه الحقائق ، أو ردود الفعل قد كانت السبب في ظهور تلك المذاهب الأدبية التي أخذت تظهر منذ بدء القرن التاسع عشر، ثم ازداد عددها ، وأخذ سلطانها يشتد ويغطي في النصف الثاني من ذلك القرن ، ثم في القرن العشرين ، وذلك مثل « الواقعية » التي يمكن أن يقال إنها قد نشأت معاصرة تقريبا للرومانسية . ثم « الفنية » أي مذهب الفن للفن الذي ظهر في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، والرمزية والبرناسية وأخير الألتزامية والوجودية، فأكثرها مذاهب قد كان لسيطرة الرومانسية وتفشيها دخل في ظهورها وامتداد سلطانها

## الواقعية

لأنكاد نعرف لفظاً أو اصطلاحاً حديثاً في اللغة العربية قد اضطربت دلالاته وتنوعت مفاهيمه مثل لفظة الواقعية التي ترجمت بها لفظة رِيَالِيزْم Realisme الأوروبية . وكل ذلك بسبب الأصل الاشتقائي للكلمة وهو لفظة « واقع » .

فنحن نقر للأدباء والفكرين العرب المحدثين حديثهم عن الأدب الواقعي فنفهم منهم أحياناً أنهم يقصدون به الأدب الذي يقوم على ملاحظة الواقع وتسجيله ، لا على صور الخيال وتهاويله ، وكأنهم يعارضون بذلك بين هذا النوع من الأدب وبين الأدب الرومانسي . وأحياناً أخرى نفهم منه معنى الأدب الذي يستقي مادته وموضوعاته من حياة عامة الشعب ومشاكله حتى ليعارضون بينه وبين أدب الأبراج العاجية أي أدب أرستقراطية الفكر والخيال ، حيث تناقش معضلات ميتافيزيقية ، أو تعرض أحداثاً وبطولات تاريخية ، تستقيها من بطون الكتب ، بدلاً من أن تحاول قراءة كتاب الواقع المنشور أمامنا وحل طلاسمه . بل ويلوح لنا أن بعض الكتاب يقصد أحياناً من الأدب الواقعي إلى الأدب الموضوعي ، وكأن واقع النفس الفردية لا يصلح مادة للأدب الواقعي . وهذا المفهوم الأخير يسلمنا إلى المفهوم الاشتراكي لمعنى الواقعية في الأدب : حيث نرى الاشتراكيين يقصدون من هذه الواقعية إلى تناول الأدب لمشاكل المجتمع ومظاهر البؤس والفاقة التي ترزح تحتها طبقاته .



الشعب العاملة بسواعدها أو بعقولها ، وذلك لإيقاظ وعي الجماهير  
ودفعها إلى حل تلك المشاكل بطريقة أو بأخرى .

كل هذه المفاهيم نستطيع أن نثر عليها فيما يكتب اليوم عن  
الواقعية في مصر وغيرها من البلاد العربية ، وذلك مع أن هذا  
الاصطلاح الذي انتقل إلينا من العالم العربي يفيد عندهم مدلولاً  
إصطلاحياً محدداً ، لم ينزل به الاضطراب ولم يمح حدوده المعنى  
الاشتقاقى لهذا الاصطلاح ، كما حدث عندنا في اللغة العربية . بل إن  
لفظة واقعي في اللغات الأوروبية الدارجة قد أخذ هو نفسه معنى  
محدداً شديد القرب من المعنى الاصطلاحى للفظه الواقعية .

وبالرجوع إلى تاريخ الفكر البشرى والآداب الإنسانية الكبرى  
نجد أن الواقعية قد كانت لها بذورها منذ أقدم الأزمنة ، وكان التعارض  
قائماً بينها دائماً وبين المثالية *idealisme* ، وكانت كل منهما تمثل وجهة  
نظر فلسفية خاصة إلى الحياة والأحياء . فالواقعية ترى الحياة في أصلها  
شراً ووبالاً ومحنة بينما تراها المثالية خيراً وسعادة ونعمة ، ولكنه إذا  
كان الفلاسفة قد فطنوا إلى التعارض القائم بين الواقعية والمثالية ،  
وتعصب لكل منهما فريق ، حتى ظهرت مذاهب واقعية ومذاهب  
مثالية في الفلسفة ، فإن هذا التعارض لم يمتد إلى الأدب ليخلق فيه  
مذهباً واقعياً إلا في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر .

والواقع أنه إذا كان فلاسفة وأدباء القرن الثامن عشر قد غرسوا بذرة الرومانسية ، فإنهم قد غرسوا أيضاً بذرة الواقعية. وإذا كنا نرى في القرن الثامن عشر روسو يمهّد للرومانسية في فرنسا ويؤثر من المثالية التي ترى أن الإنسان خير بطبعه ، وأن الحياة الاجتماعية والحياة الحضارية هي التي أفسدته، فإننا نرى على العكس من ذلك فولتير يمهّد في نفس القرن للواقعية ، ويسخر في قصائده المسماة : أحاديث عن الإنسان *discours sur l'homme* وفي قصصه أمثال كانديد *candid* أي الساذج ، أكبر السخرية من تلك المثالية الساذجة التي كان الشعراء الانجليز من أمثال بوب وشافتسبري قد مهدوا لها بتغنيهم بخيرية الإنسان، وأنه ليس في الإمكان أبدع مما كان . وذلك ينما يرى فولتير في مثل تلك المثالية سذاجة بلهاء، ويتخذ من كانديد أي الساذج مجالا لإظهار ما ينزل بهذا الساذج من محن وما يتورط فيه من مآزق نتيجة مثاليته الساذجة وحسن قصده المسرف وتفاؤله الدائم. وكل ذلك في سخرية لا ذعة لا يزال فولتير رمزاً لها .

وفي النصف الأول من القرن التاسع عشر ينما الرومانسية تملأ الدنيا ضجيجاً، نرى إلى جوارها ذلك التيار الواقعي القوي الذي يمثله في فرنسا أونوريه دي بلزاك. وإذا كانت الرومانسية بحكم طبيعتها قد آثرت الشعر صورة لأدبها، فإن الواقعية آثرت النثر بالضرورة،

فهي لم تنشُد شعراً ولم تنظم قصائد، وإنما كتبت قصصاً أو مسرحيات  
تثريّة .

والواقع أن المدلول الاصطلاحي للفظّة الواقعيّة كذهب أدبي  
لا ينفصل انفصلاً كلياً عن المدلول الاشتقائي المستفاد من كلمة واقع .  
فالواقعيّة تسعى إلى تصوير الواقع وكشف أسرارهِ وإظهار خفاياه  
وتفسيرهِ ، ولكنها ترى أن الواقع العميق شر في جوهرهِ ، وأن ما  
يبدو خيراً ليس في حقيقته إلا بريقاً كاذباً أو قشرة ظاهريّة . فالشجاعة  
والاستهانة بالموت لو تقبنا عن حقيقتهما لو جدناهما يأساً من الحياة أو  
ضرورة لا مفر منها . والكرم في حقيقته أثره تأخذ مظاهر المباهاة ،  
والمجدو الخلود تكالب على الحياة وإيهام للنفس بدوامها أو استمرارها ،  
وهكذا الأمر في كافة القيم المثالية التي نسميها قيماً خيرة ، فهي ليست  
واقع الحياة الحقيقيّة ، وإنما هذا الواقع هو الأثرة وما ينبعث عنها من  
شرور وقسوة ووحشية . وما القيم الأخلاقية والمواضعات الاجتماعية  
إلا أغلفة نحيلة لا تكاد تخفي الوحش الكامن في الإنسان ، وهو ذلك  
الوحش الذي عبر عنه الفيلسوف الإنجليزي الواقعي هويز بقوله :  
« إن الإنسان للإنسان ذئب ضار » "Homo homini lupus"

وهكذا يتضح كيف أن الواقعيّة ليست الأخذ عن واقع الحياة  
وتصويرهِ بخيره وشرهِ كآلة الفوتوغرافية ، كما أنها ليست معالجة  
لمشاكل المجتمع ومحاولة حلها أو التوجه نحو هذا الحل ، كما أنها ليست

ضد أدب الخيال أو الأبراج العاجية، وإنما هي فلسفة خاصة في فهم الحياة والأحياء وتفسيرهما ، أو هي وجهة نظر خاصة ترى الحياة من خلال منظار أسود، وترى أن الشر هو الأصل فيها وأن التشاؤم والحذر هما الأجدر بيني البشر لا المثالية والتفاؤل .

هذا، ولقد عاصرت الواقعة الرومانسية ، ، وإن لم تقم بين المذهبين معارك أدبية حامية كذلك التي قامت بين الرومانسية والكلاسيكية إذا كتنى كل مذهب بأن يسير في طريقه وأن ينتج ما يريد من أدب في الصورة التي اختارها والتي رآها أكثر موافاة لاتجاهه ومضمونه.

ولقد ترك أونوريه دي بلزاك أكبر موسوعة في الأدب الواقعي وهي تشمل نحو مائة وخمسين قصة أطلق على مجموعها آخر حياته اسم الكوميديا البشرية ، وقسمها إلى مجموعات هي :

- (١) مناظر من الحياة الخاصة . (٢) مناظر من حياة الأقليم .
- (٣) مناظر من الحياة الباريسية . (٤) مناظر من الحياة السياسية .
- (٥) مناظر من الحياة الحربية . (٦) مناظر من حياة الزيف .

ولقد سبق أن حللنا في كتابنا نماذج بشرية، شخصية روائية كبيرة لبلزاك هي شخصية راستنيك التي تابع بلزاك حياتها في عدد من قصصه وأوضحنا وجهة النظر الواقعية التي ينظر بها بلزاك إلى الحياة والأحياء ويوضح فيها الحقائق العميقة لأخلاقهم وسلوكهم في الحياة، ووسائل

النجاح فيها . ولعلنا نستطيع أن نلقى ضوءاً على هذه الفلسفة الواقعية المولدة القاسية بأن تثبت هنا طرفاً من الحديث الذي توجه به فوتران إلى راستنيك طالب الحقوق الشاب ، الذي أخذت نفسه تفتح للطموح بعد أن ترك قريته إلى المجتمع الباريسي الصاخب حيث يقول : « إن الثروة العاجلة هي المشكلة التي تعرض لخمس ألف شاب مثلك ممن يجدون أنفسهم في موقفك الحالي . وأنت واحد من هذا العدد ، فكر في المجهود الذي يجب أن تبذله وفي عنف المعركة التي ستخوضها ! لا بد أنكم ستأكلون بعضكم بعضاً كالعنكبوت الذي يجتمع في زهرية واحدة . وذلك لأنه من المستحيل أن يكون هناك خمسون ألف مركز كبير . أتدرى كيف يشق الناس سبيلهم في هذه الدنيا ؟ يشقونه بريق العبقرية أو بالمهارة في الخسة ، يجب أن تسقط بين صفوف البشر كقنبلة أو أن تتسلل بينها كوباء ، أما الشرف فلا فائدة فيه . إن الناس ينحنون أمام قوة العبقرية وهم يكرهونها ويحاولون النيل منها بأقوال السوء ، وذلك لأنها تأخذ دون أن تقسم ولكنهم ينحنون إذا تابرت . وفي كلبة واحدة الناس يعبدونها جاثن عندما يعجزون عن جرها في الأوحال . وكذلك الخسة فهي قوة . الخسة سلاح الضعفاء الذين يملأون الأرض ، وسوف تحس بوخزاتها في كل مكان . إذا كنت تريد أن تثرى سريعاً فمن الواجب أن تملك شيئاً ، أو تتظاهر بأنك تملك شيئاً . لكي تثرى يجب أن تغامر بضربات قوية وإلا أضعت قوتك في الحبو ، ثم هيات .... وفي المائة مهنة التي تستطيع



أن تراو لها ستري الجمهور يسمى العشرة أشخاص الذين ينجحون بسرعة  
لصوصا. استخلص الرأي . هذه هي الحياة ، فهي ليست أجمل من  
الظبيخ ، ورائحتها رائحته . يجب أن تلوث يديك إذا أردت أن تثرى ،  
ولكن يجب أن تعرف كيف « تشطفهما » بعد ذلك . ففي هذا جماع  
الأخلاق في عصرنا . وإذا كنت أحدثك عن الحياة على هذا النحو  
فذلك من حق بحكم أنني أعرفها . وهل تظن أنني أنحى عليها باللوم؟  
أبدا فقد كانت دائما كذلك ، ولن يستطيع الوعاظ تغييرها . الإنسان  
كائن غير كامل وهو — إلى حد ما — منافق ، ولهذا يرى الحق أنه  
عديم الأخلاق . وأنا لا أتهم الأغنياء لمصلحة الفقراء . فالإنسان  
هو هو في أعلى وفي أسفل وفي الوسط . وفي كل مليون من هذه  
الحيوانات الرفيعة قد تجد عشرة لصوص يضعون أنفسهم فوق كل  
شيء ، فوق القوانين ذاتها . وأنا واحد من هؤلاء . أما أنت فإذا كنت  
رجلا ساميا فلتسر في خط مستقيم مرفوع الرأس ، وإذا كانت  
لي نصيحة أهدى إليك — أيها الملك — فهي ألا تثبت عند آرائك  
أكثر من ثباتك عند أقوالك . وعندما يسألك أحد عن رأي بعه له  
والرجل الذي يفتخر بعدم تغيير رأيه مثله مثل من يأخذ نفسه بالسيرة  
دائما في طريق مستقيم . هو أبله يعتقد أنه معصوم من الخطأ . وليست  
هناك مبادئ وإنما هناك أحداث . ليست هناك قوانين وإنما هناك  
ظروف ، والرجل الممتاز هو من يحتضن الأحداث والظروف لكي  
يسيرها .

هذه هي الواقعية المحزنة، التي وإن يكن يلزك قد صاغها بالفقرات السابقة على لسان مجرم عاتق فار من السجن هو فوتران، الذي جمعه الصدقة برستنيك في البنسيون الذي كانا يقيمان فيه في الحى اللاتيني بباريس، إلا أنها في الواقع هي الفلسفة التي يصدر عنها يلزك في قصصه، أو هي المجهر الذي ينظر من خلاله إلى الحياة والأحياء، وذلك بدليل أنها قد وردت في قصة الأب جوريو. وهي قصة شيخ فان أنفق زهرة حياته في جمع المال من صنع المكرونة ثم وهب كل ماله لبنتيه الوحيدتين لكي تتزوج إحداهما من أحد الأشراف، وتتزوج الأخرى من أحد كبار الأثرياء، حتى إذا تم لها الزواج أخذتا تنكران لأبيهما المسكين، وتستشعران منه العار، إلى أن مات الشيخ ولم يجد من يواريه التراب غير راستنيك وزميله بلا تشو طالب الطب ثم خادم البنسيون. وذلك بينما كانت ابنتاه تقصفان وتعبثان ساعة دفنه في دور اللهو والعبث.

والواقعية لا تبشر بشيء، ولا تدعو إلى سلوك خاص في الحياة، فكل هذا بعيد عن طبيعتها، وإنما كل منهما هو فهم واقع الحياة وتفسيره على النحو الذي تراه. وهو فهم وتفسير قد ينتج عنهما الخير وقد ينتج عنهما الشر. فالخير يأتي من التبصير بالواقع حتى لا يقع الأختيار فريسة للأشرار، أو حتى لا تقودهم المثالية الساذجة إلى الفشل في الحياة أو إلى التردى في مآزقها، كما أنها قد تنفر من قبح هذا الواقع وتدفع إلى إصلاحه. وأما الشر فقد يأتي من التشكيك في القيم المثالية

والأخلاقية، وهي قيم إن - لم تكن حقائق واقعة - فهي ضرورات  
خيرة لا بد منها لكي تستقيم حياة الفرد وحياة المجموع ولكي لا تترد  
الإنسانية إلى الهمجية الأولى ، أو إلى الوحشية الفطرية حتى ليقول  
فلوير : « لو لم يكن الله موجوداً لوجب أن يبتدع ».

هذا، ولقد أنتجت الواقعية إنتاجاً أدبياً ضخماً لا يتمثل في قصص  
بلزاك فحسب ، بل وفي الكثير من أقاصيص جى دى موباسان ثم  
نقص فلوير . وقد ترجم إلى العربية الكثير من إنتاج هذا المذهب  
في العصر الحديث كما ترجمت قصص أخرى واقعية من آداب أخرى  
غير الفرنسية ، وبخاصة توماس هاردى المعروفة « تس سليله  
دربفيلد » التي ترجمها المرحوم نحرى أبو السعود، ونشرتها لجنة التأليف  
والترجمة والنشر .

وأما في مجال الأدب التمثيلي ، فإنه وإن يكن إنتاج هذا المذهب  
فيه أقل منه في مجال القصة والأقصوصة - إلا أنه مع ذلك قد خلف  
بعض الروائع التي لا تزال تمثل في المسارح العالمية الكبرى مثل مسرحية  
« الغربان » لهنرى بك . وهي مسرحية تعرض مأساة أسرة كريئة  
توفي عائلها وهي مثقلة بالديون فتساقط الدائنون على أفراد الأسرة  
كالغربان الجارحة ينهشون لحمها حتى لنرى المرابى الجشع تيسليه يصر  
في قوة مؤلمة على الزواج من ابنة رب الأسرة التي لم تتجاوز العشرين  
من عمرها ، وإلا أنزل بالأسرة الخراب والجوع، مع أنه شيخ هرم

يكبر الفتاة المسكينة بعشرات السنين. وبالرغم من مقاومة الأم لضغط المراهب بكل ما تملك من حرارة الأمومة، إلا أن الفتاة المسكينة لا ترى بداً من أن تحل الموقف بتضحية نفسها وقبول هذا الزواج الآثم. وفي كتابنا « في الأدب والنقد »، يستطيع من يريد أن يقرأ مشهداً قصيراً ترجمناه من هذه الدراما العاتية .

## الواقعية الاشتراكية

كنت أفهم من دراساتي في الآداب الغربية أن الواقعية في الأدب معناها — كما سبق أن أوضحت — الكشف عن الواضح الحقيقي لنفوس الأفراد وحياة المجتمع، وهو واقع كان كتاب هذا المذهب يؤمنون بأنه واقع شرير، فالإنسان في جوهره حيوان مفترس شرير، وما الخير إلا طلاء نحيل لا يكاد يمسه صراع الحياة حتى ينحسر ليكشف عن واقع الإنسان الشرير .

كنت أفهم هذا المعنى من لفظة الواقعية وأجد لها أمثلة مخيفة في قصص ومسرحيات الواقعيين من الأدباء من أمثال « بلزاك » في مجموعة قصصه التي أطلق عليها اسم « الكوميديا الإنسانية »، على سبيل السخرية، لأنها في حقيقتها مأساة الإنسانية . وأمثال « هنري بك »، صاحب مسرحية « الغربان »، التي تصور جشع المراهبين. ثم من أمثال

« توماس هاردى » فى قصته المخيفة « تس سلبية دربرفيلد »

كان هذا هو ما أفهمه من معنى الواقعية فى الأدب، ومع ذلك كنت أقرأ من حين إلى حين تفسيرات جديدة لمعنى الواقعية تأتىنا من العالم الاشتراكى، وكانت هذه التفسيرات ترى فى الواقعية تفاؤلاً وإيجابية وعدم يأس من الخير عند الفرد وفى المجتمع، وكانت هذه التفسيرات تزعم أنها لا تمل على الواقع شيئاً ولا تزور فى حقيقته، بل تدعى أنها هى الأخرى إنما تكشف عن حقيقة هذا الواقع.

ولكن زيارتى للعالم الاشتراكى جعلتنى أتبين حقيقة هذا العالم وما يضطرب فيه من نظريات كانت غامضة فى ذهنى أشد الغموض ومن بين هذه النظريات نظرية الواقعية بهذا المعنى الجديد الذى كان يلوح لى مناقضاً أو على الأقل بجانباً لحقائق الناس والأشياء .

### مع سميونوف

وفى موسكو التقيت بالكاتب الكبير سميونوف الذى يحتل مكان الصدارة بين كتاب الاتحاد السوفيتى، وكنت أعلم أنه جرت بينه وبين الكاتب « إيليا إهرمبورج » مناقشات حامية حول القصتين اللتين أخرجهما أخيراً « إهرمبورج » وهما ( الموجة التاسعة ) و ( ذوبان



الثلوج) ورأى فيهما سيمونوف أماراة الضعف والشيخوخة، لأن المؤلف صور فيهما شخصيات سلبية متخاذلة. فذكرت الأستاذ سيمونوف بهذه المناقشة وسأله: لماذا يؤاخذ إهرمبورج، بتصوير شخصيات سلبية متخاذلة إذا كانت هذه الشخصيات توجد فعلاً في واقع الحياة، وكان مذهبهم في الأدب هو الواقعية، أي الكشف عن واقع الحياة؟ فأجابني بأن كل فن اختيار، واختيار الشخصيات السلبية المتخاذلة لتصويرها ينم عن ضعف وشيخوخة، ونحن لم نألف من «إهرمبورج» نفسه تصوير مثل تلك الشخصيات عند ما كان في عنفوان قوته. ثم أضاف قائلاً: فضلاً عن ذلك، فإن ما نسميه واقعاً ليس إلا الصورة الذهنية التي لدينا عن الحياة، فأى شيء لا يتخذ وجوده إلا من الصورة الذهنية التي لدينا عنه. ولما كانت هذه الصورة ملكنا فنحن نستطيع أو نلونها باللون الذي نريده والذي نرى فيه مصلحة لأنفسنا وللمجتمعنا. ونحن في حاجة إلى أن نقاوم عوامل الشر واليأس والتشاؤم وبخاصة بعد أن نجحت ثورتنا الاشتراكية الكبرى وردت إلينا بفضل نجاحها الثقة في أنفسنا، والإيمان بأن في استطاعتنا أن نسيطر على مصيرنا، وأن نتغلب على عوامل الشر والفشل. ثم أنه لا يلزم— لكي يوصف الأدب بالصدق— أن يقص ما حدث فعلاً، بل يكفي أن يقص ما يمكن حدوثه. وبذلك يصبح أدباً معقولاً مشاكلاً للحياة وبالتالي صادقاً.

وشوقني هذا الحديث لأن أبحث عن قصة أو أقصوصة للأديب  
سيمونوف لأرى كيف استطاع أن يصدر فيها عن هذا المعنى الجديد  
للواقعية ، ولم يتسع وقتي للقراءة أثناء زيارتي للاتحاد السوفيتي ،  
لأننا كنا نتفق كل الوقت في المشاهدة وندخر القراءة إلى ما بعد عودتنا ،  
وما أن وصلت إلى القاهرة حتى تصادف أن زارني أحد الأصدقاء  
وفي يده كتاب يحمل عنوان «الشريد» وتحتة سيمونوف . فوثبت  
إلى الكتاب في لهفة لأقرأ شيئاً من أدب سيمونوف الذي حادثته  
في موسكو ، ووجدت بالكتاب مجموعة من الأقاصيص السوفيتية  
ترجمها إلى العربية الأستاذ الحسيني الخطيب ، وأزل أقصوصة منها  
«الشريد» لسيمونوف .

وقرأت القصة فإذا بها تتحدث عن رجل نزع من الريف إلى  
المدينة لأنه متعطّل جائع يبحث عن عمل . وبعد تسكع في الطرقات  
وبحث مرير عن لقمة العيش ، اهتدى إلى رجل يعمل عند أحد  
السادة، وفتح الرجل له صدره واستمع إلى شكايته واستجاب لها ،  
وكان عند السيد رجل آخر تقدمت به السن وضعفت قواه، ومع ذلك  
واصل العمل في تنظيف (الجراج) وجرأسته . وطلب الرجل إلى  
الشريد أن يعود إليه بعد أيام لعله يستطيع أن يحله محل الرجل  
العجوز، وبالفعل أخذ الرجل يعد العدة لكي يخرج العجوز من عمله .

واختار وقتا مناسباً صارح فيه سيده بما يريد فحدثه عن ضعف هذا العجوز وقلة إنتاجه وضرورة التخلص منه وإبداله بشخص آخر أكثر قوة وشباباً . وبالرغم من تخرج السيد من طرد هذا العجوز الذى أنفق فى خدمته سنوات طويلة إلا أنه لم يلبث أن أستمع لرأى الرجل الآخر . واستدعى العجوز ليخبره بأنه قرر الاستغناء عنه . وعاد الشريد فى اليوم المحدد فاستقبله الرجل الآخر مستبشراً مهنثاً ، ودعاه إلى استلام العمل . ولكن الشريد لم يكديخل إلى الجراج حتى سمع شكوى العجوز وفزعته هو وزوجته من المصير المظلم الذى ينتظرهما . ونفذت نعمات هذه الشكوى — التى وصلت إليه عن غير عمد — ولا انتظار — إلى أعماق نفسه ، واستيقظ فى ضميره صوت الخير رغم ما يشكو من مسغبة . وكان كل ما فعله هو أن بحث عن الرجل الأول ليخبره أنه لا حاجة به إلى هذا العمل وأنه قد عدل عنه نهائياً . عدولا لا رجعة فيه . وخرج ليتسكع من جديد فى الطرقات .

هذه الأقصوصة الصغيرة تعتبر من صميم الواقعية من حيث مضمونها . فهى تصور شقاء رجل لا يجد عملاً يشبع منه جوعه ، وقد كتبها كاتب كان فى مطلع حياته من عامة الشعب فخير حياة هؤلاء المشردين وعرف مآسئها . ومنع ذلك فروحها تختلف اختلافاً يبنياً عن روح الواقعية الغربية . فهذا الشريد رغم جوعه وشقائه لم يفقد معنى الخير من نفسه .

هو لم تغلب مرارة الحياة عناصر الخير في نفسه، فهو يأبى رغم جوعه  
أن يحرم الرجل العجوز من لقمة عيشه . وهو يفضل أن يظل شريداً  
على أن يرتكب هذا الإثم، ومثل تلك الخسة . حتى لنراه في آخر  
الأقصوصة يصرح بأنه لم يصب سروراً في حياته مثلاً أصابه عندما  
أعلن عدوله عن قبول هذا العمل الممنوح له وتفضيله التشرّد على  
حرمان الرجل العجوز من عمله الذي يقتات منه .

ولقد يقول قائل لكن: لعل هذا ليس هو واقع الحياة، وهل  
يمكن أن يستشعر شريد مثل هذا الخير والإيثار وهو جائع متسكع؟  
والجواب على هذا التساؤل هو ما سبق أن ذكرت من أنه ليس من  
الضروري لكي يوصف الأدب بالصدق أن يقص ما يحدث فعلاً  
أو ما يغلب حدوثه، بل يكفي أن يقص ما يمكن حدوثه دون أن يوصف  
بالاستحالة أو عدم المعقولية . ومن الواضح أنه لا استحالة مطلقاً ولا  
خروج على المعقولية في أن يرفض مثل هذا الشريد لقمة العيش  
التي يراد انتزاعها من فم هذا العجوز وزوجته المسكينة .

ومن هذه الأقصوصة الصغيرة استطعت أن أدرك إدراكاً محسوساً  
تلك النظريات التي حدثني عنها الأستاذ سيمونوف في موسكو عندما  
يقال : إن أدبهم أدب هادف إلى تغليب عامل الخير والثقة بالإنسان  
بقدرته . وأن واقعيتهم وإن كانت تتخذ مضمونها من حياة عامة

الشعب ومشاكله إلا أن روحها روح متفائلة تؤمن بإيجابية الإنسان وقدرته على أن يأتي بالخير ، وأن يضحى في سبيله بكل شيء في غير يأس ولا تشاؤم ولا عرارة مسرفة .

## الطبيعية

واصل التيار الواقعي عند الغربيين تطوره حتى انتهى عند إميل زولا في النصف الثاني من القرن التاسع عشر إلى مذهب الطبيعة، الذي وإن كان يعتبر استمراراً طبيعياً للواقعية — إلا أنه في الواقع قد تقدم في نفس الاتجاه تقدماً واسعاً يكاد يجعل منه مذهباً فلسفياً وأديباً قائماً بذاته .

فإذا كانت الواقعية قد اعتمدت على الملاحظة المباشرة لكي تصور الواقع على النحو الذي آمنت بحقيقته، فإن الطبيعة لا تكتفي بالملاحظة بل تستعين بالتجارب والأبحاث العضوية والفسولوجية لمعرفة حقائق الإنسان العميقة وحقائق الحياة . وقد صاغ إميل زولا هذا المنهج في عدة مقالات جمعها فيما بعد في كتاب سماه «القصّة التجريبية» . وهو في صياغة هذا المنهج لم يتأثر بالواقعيين فحسب ، بل ولا بأنصار الفلسفة الوصفية وعلى رأسهم أوجست كونت ، أو النزعة العلمية الجبرية في نقد الأدب ، على نحو ما فعل تين الذي كان يرى في الأدب والاديب نتاجاً للأجناس والزمن والبيئة — لم يتأثر زولا بكل هؤلاء



فحسب، بل وتأثر أيضاً بالمناهج التجريبية في الطب وعلوم الحياة ،  
وبخاصة بكتاب كلود برنار الخالد الذكر المسمى « مقدمة في  
دراسة علم الطب التجريبي » .

والطبيعية هي الأخرى تسعى إلى تصوير واقع الحياة أو طبيعة  
الحياة وفهمها وتفسيرها ، ولكنها ترد هذه الطبيعة وهذا الواقع  
العميق إلى حقائق حياتنا العضوية وتأثير هذه الحقائق ، بل  
سيطرته على كافة مشاعرنا وأفكارنا وأخلاقنا وسلوكنا في الحياة .  
ولعل في عنوان إحدى قصص زولا الشهيرة وهي « الحيوان  
البشري » *La bête humaine* ما يرمز إلى نوع النظرة التي  
ينظر بها إلى الإنسان وحقيقته . فهو في جوهره حيوان تسيـره  
غرائزه وحاجاته العضوية . وهذا اتجاه قد أصبح له في الفلسفة  
وعلم النفس الحديثين أنصار عديدون ، وهم أولئك الذين يقولون  
بأن حياة الإنسان الشعورية والعقلية ليست إلا ظاهرة ثانوية  
أو ظاهرة طفيلية تسلفت على أصل الإنسان العضوى ، ومن ثم  
فهي تابعة ومتأثرة بهذا الأصل العضوى . وهم لا يعدمون أن  
يجدوا في ملاحظة حياة الإنسان العادية اليومية ما يؤيد وجهة  
نظرهم ، إذ يلاحظون مدى تأثير مشاعرنا وأفكارنا وسلوكنا  
بمحالتنا العضوية من الصحة والمرض والضعف أو القوة . وكل  
ذلك فضلاً عن تقدم الأبحاث والتجارب في علوم الحياة ووظائف  
الأعضاء والكيمياء العضوية ، حيث تثبت هذه التجارب مدى تأثير  
جهازنا العصبي ووجدنا المختلفة على مزاج الفرد ومشاعره وتفكيره  
وسلوكة وأخلاقه .

الطبيعة ترد إذ ذو واقع الإنسان وبالتالي واقع الحياة ، أى طبيعتهما العميقة ، إلى الكائن العضوى وغرائزه وحاجاته ، وتوفر جملتها على أن تكشف الستار عن هذه الحقائق الدفينة ، وأن تصورهما فى الأدب ، وبخاصة أدب القصة الذى يتسع لمثل هذا التصوير . ولكن اعتمادها على التجارب والأبحاث العلمية وتعميم نتائج هذه التجارب والأبحاث ، أدى فى الغالب إلى اصطناع الحيات التى تعرضها تلك القصص ، ورسم سلوكها فى الحياة طبقاً لمقتضيات المذهب ووفقاً لمنطقه الذى يقوم على نوع من الجبرية العضوية التى تفسح للوراثة أكبر مجال ، حتى أرى إميل زولا يكرس جانباً كبيراً من حياته لكتابة عدة قصص تتناول أسرة واحدة هى أسرة روجون ما كان ، ليؤيد بهذه السلسلة مذهب الطبيعة الذى دعا إليه ، جامعاً بين تأثير الحياة العضوية وبين الوراثة فى تكوين الشخصية البشرية .

وإنه وإن تكن هذه النظرة الفلسفية إلى الحياة لا تخلو من حق ، إلا أنها بلا ريب قد تسرب إليها الخطأ من التعميم ، ومن زعمها أنها قد أحاطت بكل الحق الذى لاحق بعده أو خلفه أو فوقه . وكأنها قد كشفت عن كل مجهول فى أغوار النفس البشرية التى ضلت فيها كافة العقول ، وكل ذلك فضلاً عن أن مثل هذا المذهب إذا جاز التعصب له فى مجال الفلسفة الذى يعتمد على النظريات والتعميمات ، فإن من الخطر التعصب له فى الأدب ، وبخاصة فى الأدب الذى يسعى إلى تصوير واقع الحياة والأحياء . والأدب كثيراً ما يفسده إقحام النظريات

على ميدانه ، وهو لا يمكن أن يعتبر أدباً صادقاً خالداً إذا ابتداءً  
 بنظريات يفصل واقع الحياة على قدميها ، وبخاصة إذا كان أدباً  
 واقعياً ، وإنما هم الأدب الواقعي يجب أن يكون تصوير الواقع  
 تصويراً دقيقاً في المرحلة الأولى . وإذا لم يكن بد من تفسير هذا  
 الواقع وفهمه . فإن هذا التفسير يجب أن يستمد من أحداث هذا  
 الواقع ذاتها ، كما يجب أن يظل مجرد ترجيح أو احتمال ، حيث  
 لا يستطيع الأديب أو المفكر الجزم . وربما كان هذا هو سبب  
 عظمة وخلود أولئك الكتاب الذين لم يصل إلى مرتبتهم حتى اليوم  
 كبار الفلاسفة ولا كبار العلماء . ومن أمثال هؤلاء الكتاب  
 شكسبير الذي صور الحياة ، أو على الأصح خلقها تاركاً لها كل  
 ما فيها من احتمالات وأسرار ، بحيث لا يزال الفلاسفة والمفكرون  
 أنفسهم يعودون إلى تلك الحيوانات التي خلقها شكسبير وأضرابه  
 محاولين أن يستشفوا منها أسرار الحياة وأسرار الإنسان ، حتى  
 ليتفاوت فهم هؤلاء المفكرين لكل شخصية شكسبيرية تفاوتاً  
 بالغاً . ويتكون من مجموعة تلك المفاهيم رصيد إنساني ضخم  
 يجمع بين المثالية والواقعية والمادية والروحية والفنية والرمزية ،  
 وما إليها من مذاهب ووجهات نظر في فهم الحياة والأحياء .

### البرناسية والفنية

على أنه إذا كان التيار الأدبي الذي عارض الرومانسية قد اتخذ  
 في مجال القصة والأقصوصة من المنهج الواقعي ثم الطبيعي مذهباً له ،

فإن نفس التيار المعارض قد اتخذ في مجال الشعر الغنائي منهجاً آخر ،  
سمى أحياناً بالمذهب البرناسي ، وأحياناً بالمذهب الفني .

أما المذهب البرناسي فقد أطلق عليه هذا الاسم مصادفة .  
أطلقه أحد الناشرين الفرنسيين على مجموعة من القصائد التي نشرها  
في مجلد واحد لطائفة من الشعراء الناشئين ، وسمى المجموعة  
« البرناس المعاصر » ، إشارة إلى جبل البرناس الشهير ببلاد اليونان ،  
وهو الجبل الذي تقول أساطيرهم إن آلهة الشعر كانت تقطنه .  
فهذه التسمية يمكن مع شيء من التجوز أن تعرب مثلاً بقولنا :  
« عكاظ الجديدة » . وبالرغم من هذه المصادفة فإن الاسم قد اذاع  
وخلد في تاريخ الأدب ، للتعبير عن مذهب أدبي بعينه ، وذلك  
لأن شعراء المجموعة كانت لهم في الواقع فلسفة أدبية وشعرية  
خاصة موحدة في أصولها العامة ، وإن تكن أمزجتهم الفردية قد انتهت  
بوصل أسمائهم المختلفة بعدة مذاهب أدبية استوت على سوقها فيما  
بعد ، بل وتعارضت أحياناً ، فمنهم شارل بوداير الذي سيعتبر  
فيما بعد من رواد الرمزية ، ومنهم تيوفيل جوتييه الذي يقرن  
اسمه بمذهب الفنية ، أي الفن للفن ، كما أن منهم لوكونت دي ليل  
الذي يعتبر زعيم المذهب البرناسي .

والواقع أن البرناسية والفنية يكادان يعتبران مذهباً واحداً ،  
هما يقومان على معارضة الرومانسة من حيث إنها مذهب الذاتية  
في الشعر ، وعرض أفراح الفرد الخاصة وأحزانه على الناس . واتخاذ

الشعر وسيلة للتعبير عن الذات . بينما تقوم البرناسية والفنية على اعتبار الشعر غاية في ذاته لا وسيلة للتعبير عن الذات . أى أنها تريد أن تجعل الشعر فناً موضوعياً وغاية في ذاته ، همه نحت الجمال أو خلقه ، واستخراجه من مظاهر الجمال في الطبيعة أو خلقه على تلك المظاهر .

والواقع أن لو كنت دى ليل قد استهل هذه الصيحة الفنية التى انطلقت ضد الرومانسية بصرخة عاتية نظمها فى إحدى قصائد ديوانه المسمى «قصائد بربرية» بقوله: «أيتها الدهماء آكلة اللحوم ، فليجرجر من يريد قلبه الدامى فوق ساحتك الساخرة ، أما أنا فلا أريد أن أبيعك نشوتى أو ألمى . إتنى لن أسلم حياتى لنباحك ، وبذلك ثار لو كنت دى ليل على تلك العاطفية الذاتية التى كانت تصدر عنها الرومانسية ، وأبى أن يعرض حياته الخاصة بما فيها من أفراح وأحزان على جماهير الدهماء ، كما أبى أن يسف الشعر إلى حد الوسيلة التى تستخدم لغرض ما ، ولو كان هذا الغرض هو العبارة عن الذات ، وذلك لى يرد الشعر إلى طبيعته كفن جميل ، هدفه الصور والأخيلة الجميلة فى ذاتها .

وفى الحق إن هذا المذهب الفنى لم يستقر عليه لو كنت دى ليل إلا بعد أن استوت له فلسفة خاصة فى الحياة ، وهى فلسفة كان يحلو له دائماً أن يرجعها إلى الديانة البوذية ، التى ربما كان سبب إنسياقه نحوها هو ميلاده ونشأته فى جزيرة بربون إحدى مستعمرات فرنسا فى جزر الهند الشرقية .



وهذه الفلسفة تسخر من ألم الإنسان وبكائه، وترى أن « النرقانا »،  
 هي سبيل خلاص الإنسان. والنرقانا في البوذية هي حالة نفسية تحقق  
 للفرد الجنة التي وعدها المؤمنون في الديانات الأخرى . وهي جنة  
 تتحقق للفرد في عالمنا هذا إذا استطاع أن يمت الرغبة في نفسه ،  
 وإن تكن إماتة الرغبة هي في الواقع بمثابة إماتة للحياة ذاتها . ولذلك  
 يتمرّد الشاعر على بكاء الإنسان الذي لا ينقطع بسبب رغباته الخادعة  
 المحرقة فيقول « كم من القرون قد ماتت منذ أخذ الإنسان يبكي ؟  
 وأخذت الرغبة المتكالبّة تخدعنا وتحرقنا ، بجذوتها الأشد ضراوة  
 من النار التي لا تخمد ؟ » .

بل ونراه يتخذ من التلمف على القناء مادة خضبة لشعره، ويغبط  
 الموتى على ما أصابوا من نعيم في القناء وأكل الديدان لهم فيقول « أيها الموتى  
 ... الموتى السعداء الذين تفرسهم الديدان النهمة . وأنت أيها الموت  
 المقدس الذي يبلغ كل شيء رحابك ويمحي ، تقبل أطفالك في صدرك  
 المرصع بالنجوم اخلصنا من الزمن والعدد والمكان، وأرجع إلينا  
 الراحة التي أنزلت بها الحياة الاضطراب . » . وهو يقص قصة ثلاثة من  
 البراهمة عجزوا عن أن يصلوا إلى النرقانا ، وبالتالي عجزوا عن أن  
 يصلوا إلى الكمال : أحدهم لأنه لم يستطع أن يتخلص من الرغبة ،  
 والثاني من الذكرى والثالث من الشك ، فعاقتهم هذه الأثقال عن أن  
 يبلغوا الهدف .

ولما كانت هذه الفلسفة ذاتها في حاجة إلى التعبير عنها، وهي شغل الشاعر الشاغل، فقد احتال للأمري بأن عاد إلى أساطير الشعوب البدائية كال يونان والهند، فأنطق آلهتهم وأبطالهم، محتفظا لهم بطابعهم البدائي القديم. وبذلك استطاع أن يعبر عن أفكاره ومشاعره الخاصة خلال هذه الشخصيات، مع احتفاظه للشعر بالموضوعية وعدم الذاتية. التي أرادها، بل اتخذ من تلك الشخصيات الأسطورية وسيلة للثورة على المسيحية ذاتها، تلك المسيحية التي كان يبغضها أشد البغض، رغم أنها كانت ديانته الرسمية.

وتابع تيوفيل جوتييه نفس المنهج الشعري وإن لم يأخذ بفلسفة دي ليل. كما لم تتسع ظروف حياته لكي يكرس الكثير من وقته لنظم الشعر. وقد قضت ظروفه أن يعمل في الصحافة عملا متواصلا مرهقا لكي يضمن عيشه. ولم يقف جوتييه عند البرناسية التي تحتال للتعبير عن الأفكار والمشاعر الخاصة باستخدام الأساطير وشخصياتها، بل قصر الشعر على فن واحد من فنونه وهو الوصف، وقد اتخذ هذا الفن أساسا للدعوة إلى مذهبه الشعري المعروف بالفنية أو مذهب الفن للفن، الذي قصد منه إلى أن يكون الفن غاية في ذاته لا وسيلة للتعبير عن الذات. وهو فن جميل، مادته هي نحت الصور والأخيلة الجميلة من اللغة على نحو ما تنحت التماثيل من الرخام، وترسم اللوحات بالألوان. ومن البديهي أن هذا المذهب لا يمكن تحقيقه إلا في مجال

الوصف، ولا أدل على ذلك من العنوان الذى اختاره جوتيه لديرانه،  
وهو « الميناء والزهرات » :

وبالرغم من نشأة الفن للفن هذه النشأة التاريخية المحدودة، كثورة  
ضد استخدام الفن كوسيلة للتعبير عن الذات، ودعوة للرجوع بالفن  
إلى حقيقته الجمالية، ومقاومة الهلهلة والابتذال فى الشعر، ثم اقتصر  
هذا المذهب بحكم طبيعته على فن الوصف — نقول بالرغم من كل هذا  
فإن عبارة الفن للفن قد اتخذت فى عالم الأدب ومعاركه عدة معان  
دخيلة على مدلوله التاريخي، وانتشرت هذه العبارة فى العالم العربى  
الحديث ودارت حولها — ولا تزال تدور — معارك حامية.

لقد ظن البعض أن الفن للفن معناه التحلل من قواعد الأخلاق  
فى الإنتاج الأدبي، بل أسرف البعض فى الظن حتى قال إن الفن للفن  
ينتهى إلى الأدب الإباحي الذى يزعم أنه لا يهتم بغير الفن، سواء  
اتفق هذا الفن مع الأخلاق والمواضع الاجتماعية أو تنافى معها.

وقال الاشتراكيون إن الفن للفن معناه فصل الأدب عن المجتمع  
وحبسه فى أبراج العاجية التى يتسكع فيها المترقون ويطلبون فيها من  
الأدب نوعاً من البذخ والمتعة الرفيعة الأثرة، بدلاً من أن ينزل  
الأدب إلى أسواق الحياة ليرصد ما فيها من حن وآلام ويعمل على  
علاجها أو تخفيفها، باعتبار أن للأدب وظيفة اجتماعية يجب أن يؤديها  
وليس ترفاً يقدم للأرستقراطية المنعمة :

هذا ومن البين أن الأخلاقيين والاشتراكيين على السواء قد تعسفوا ، وحملوا مذهب الفن للفن أوزارا لم تولد معه . فمذهب الفن للفن لا يدعو إلى الخروج على قواعد الأخلاق ، بل ولا يتعرض للمشكلة الأخلاقية على الإطلاق . وعند دعائه أن أنواع النشاط الروحي المختلفة للإنسان لا تخضع جميعها لمقاييس الأخلاق ، فالحقائق الرياضية مثلا لا توصف بالخير أو الشر ، وإنما توصف بالصحة أو الخطأ . وعلى هذا النحو قالوا بأن الفن لا يحكم عليه من حيث الخير أو الشر ولا من حيث الصحة أو الخطأ وإنما يحكم عليه من حيث الجمال والقبح ، وهم من رهافة الحس بحيث يدركون ما في الشر من قبح ، وإن لم يمنع ذلك من استقامة نظريتهم العامة القائلة بأنه إذا كانت هناك أقوال وأفعال أخلاقية Moral وهناك أقوال وأفعال لا أخلاقية أي ضد الأخلاق Immoral ، فإن هناك أقوالا وأفعالا لا علاقة لها بالأخلاق ، ولا تخضع لمقاييسها Amoral ومن بينها الحقائق الرياضية والحقائق الجمالية أي الفنية .

وأما الاشتراكيون فإن تعسفهم يأتي من ناحيتين :  
 الناحية الأولى إسرافهم المذهبي الذي يريد أن يفرض دكتاتورية على الأدب ، بحيث لا يعنى إلا بمشاكل الحياة الشعبية وما فيها من بؤس ومجن . والناحية الثانية تأتي من تجاهلهم لحاجة المجتمع بكافة طبقاته إلى القيم الجمالية ، وإنكارهم لتأثير هذه القيم من تهذيب الشعوب ورفع مستواها الروحي . وليس من شك في أنه إذا كانت الإنسانية في حاجة

إلى من ينتقم لها من البؤس والشقاء ، فهي أيضاً في حاجة لا تقل  
 مساساً لمن ينتقم لها من القبح وفساد الذوق أو انحطاطه . وطبقات  
 الشعب العاملة لا تقل حاجة إلى الغذاء الروحي والجمالي عنها إلى الغذاء  
 المادي والعقلي . وباويل الحياة إذا اقتصر الفن على خدمة الأهداف  
 النفعية . والطبقات العاملة نفسها تدرك هذه الحقيقة وتشعر بحاجتها  
 الروحية إلى الفن والجمال ، ولذلك نراها تتغنى وهي تتصبب عرقاً ،  
 وتجد في هذا الغناء الطليق ما يرفه من متاعها وآلامها . ولسنا نظن  
 أن الاشتراكيين يأبون على الكادحين مثل هذا الترفيه ، ويحرصون  
 على مواصلة الكبت حتى تنفجر النفوس .

هذا بالرغم من أن البرناسية كانت تحرص على الموضوعية وتتخذ  
 من التجسيم *La Plastique* أو النحت هدفاً أساسياً للشعر ، بحيث يأتي  
 الوصف مثلاً تجسيمياً للوصوف ، محيطاً بكافة أوصافه وخصائصه  
 الخارجية المميزة ، وكأنه ينحته تمثالاً . وبالرغم من أن الفنية قد  
 حرصت هي الأخرى على تنحية الشاعر ومشاعره الخاصة وآلامه  
 وأفراحه الذاتية عن مجال الشعر — إلا أن هذه المحاولة لم يكن  
 من الممكن ولا من الخير أن تتحقق على نحو مطلق ، وإلا أصبح  
 الوصف الشعري فناً آلياً كالفن الفوتوغرافي . وذلك لأن الشاعر  
 كثيراً ما يعكس بصره — أراد أم لم يرد — إلى داخل نفسه ، ليرى  
 في مرآتها العالم الخارجي المنعكس فيها ، وهو إذ يصف ذلك العالم  
 لا يصفه كما يراه في الخارج ، وإنما يصفه كما يراه منعكساً في مرآة نفسه ،



وهذه المرآة النفسية لا بد أن تلون إلى حد ما ذلك العالم الخارجي بلونها الخاص ، بوعى من الشاعر أو بغير وعى . وكل ذلك على اختلاف في النسب يرجع إلى طبائع الشعراء . ومقدار الحساسية الموجودة في مرآة كل نفس .

### الرمزية

إنه وإن تكن الرمزية لم تظهر في الأدب إلا في النصف الثاني من القرن التاسع عشر ، إلا أن أصولها الفلسفية موعلة في القدم . والذي لا شك فيه أنها تستند — ضمن ما تستند إليه — إلى مثالية أفلاطون . تلك المثالية التي كانت تنكر حقائق الأشياء المحسوسة ، ولا ترى فيها غير صور رموز للحقائق المثالية البعيدة عن عالمنا المحسوس .

وإذا كانت الحركة العلمية الوضعية قد ظنت في العصور الحديثة أن في مقدرتها أن تصل بوسائلها العلمية ، وبالعقل الواعي إلى حقائق الأشياء ، فإن هذه الحركة لم تلبث أن تبينت أن هذه الحقائق لا يمكن أن تدرك في ذاتها وإنما تدرك بظواهرها الخارجية فحسب ، مما دعا بعض الفلاسفة إلى أن ينكرو وجود الأشياء الخارجية ، ولا يرى فيها غير الصور الذهنية التي تنعكس في مداركنا عن تلك الأشياء . فأى شيء خارجي ، لا يستمد وجوده إلا من الصورة الذهنية التي لدينا عنه . وفيما عدا هذه الصورة لا يعتبر له وجود خارجي .

ولم يكتف التفكير الإنسانى بمناقشة العالم الخارجى ووجوده أو عدم وجوده خارج ذهن الإنسانى ، بل تناول ذلك التفكير عالمنا النفسى أيضاً . فاكشف أن عقلنا الواعى عقل محدود ، حتى ولو سلمنا بأنه الحقيقة الواحدة الموجودة فى هذا العالم ، واعتبرنا أن الصور المخزنة فى هذا العقل الواعى هى الوجود ولا وجود سواه . وهو محدود بسبب ما اتضح من أن خلف هذا العقل الواعى يوجد عقل فسيح من العقل اللاواعى أى العقل الباطن . وعلى كشف مجاهل هذا اللاواعى أخذت تتوفر مجهودات المفكرين .

وبناء على هذه الحقائق الفلسفية العامة التى تقابل بين الإدراك البشرى والعالم الخارجى أثرت مسألة اللغة ووظيفتها ، باعتبارها صلة بين هذا الإدراك وذلك العالم الخارجى . وإذ صبح أن العالم الخارجى لا وجود له خارج ذهن البشرى ، ولا يتمثل الوجود إلا فى الصور التى ندركها عن هذا العالم ، فقد أخذ الأدباء والشعراء ينكرون على اللغة قدرتها على أن تنقل إلينا حقائق الأشياء ، وقالوا إنها لا تعدو أن تكون رموزاً تثير الصور الذهنية التى تلقيناها من الخارج ، أو كونها من الجمع بين أشئات من الصور التى تلقيناها من ذلك الخارج . وعلى هذا الأساس لا تصبح اللغة وسيلة لنقل المعانى المحددة أو الصور المرسومة الأبعاد ، وإنما تصبح وسيلة للإيجاء . ولما كانت وظيفة الأدب الأولى هى توليد المشاركة الوجدانية بين الكاتب والقارئ أو المشاهد ، فقد قالوا بأن الأدب لا يسعى إلى نقل المعانى

والصور المحددة، وإنما يسعى إلى نشر العدوى ونقل حالات نفسية من الكاتب إلى القارئ، أو على الأصح الإيحاء بها. وبالتالي لا يسعى الأدب أو الشعر الرمزي إلا إلى أن ينقل وقع الأشياء الخارجية أو الداخلية من نفس إلى نفس.

وإذا كانت اللغة رموزا للعالم الخارجي والعالم النفسي، وكانت وظيفتها إثارة الصور المماثلة عند الغير أو إعائتهم على تكوين مثل تلك الصور، مما يشبه عملية النقل من نفس إلى نفس، فقد قال الأدباء الرمزيون بأن معطيات الحواس متداخلة متبادلة وعبر بودلير عن هذه الفكرة بكلمة *Correspondant* أى التعادل أو التبادل. ولخص هذه الفكرة في بيت شعري يقول فيه «الألوان والروائح والأصوات تتجاوب *Les couleurs, les parfums et les sons se repondent* بمعنى أن كافة الحواس تستطيع أن تولد وقعا نفسيا موحدا. ونستطيع أن نضرب لذلك مثلا بوصف أحد الرزميين للون السماء، وهي مغطاة بسحب بيضاء بقوله: «وكان لون السماء في نعومة اللؤلؤ، فهو، وإن لم يحدد اللون بلفظة من الألفاظ التي تعبر عنه إلا أنه مع ذلك ولد في نفوسنا إحساسا بهذا اللون، ونقل إلينا وقعه في نفسه بعبارة «نعومة اللؤلؤ» التي استمدتها من عالم اللمس، ولعل من هذا القبيل أيضاً قول الجارم:

أسوان تعرفه إذا اختلط الدجى      بالنبرة السوداء في أناته

إذ وصف النبرة وهي صوت ، بالسواد وهو لون، ومع ذلك جاء هذا الوصف أقدر على نقل الوقع النفسى مما لو وصف النبرة بلفظة من ألفاظ الصوت كخافتة أو غيرها . ومن هذين المثالين يتضح معنى التبادل الحسى أو المعادلة الحسية، إذ عبرنا أو وصفنا معطيات حاسة من الحواس بالألفاظ الخاصة بمعطيات حاسة أخرى .

ونخلص من هذا الاستعراض السريع بأن للرمزية ثلاث اتجاهات :-  
١- اتجاه غيبي خاص بطريقة إدراك العالم الخارجى وبوجود الذهنى الذى ينحصر فيه أوجود الفعلى .

٢- اتجاه باطنى وهو السعى إلى اكتشاف العقل الباطن وعالم اللاوعى .

٣- اتجاه لغوى خاص بالبحث فى وظيفة اللغة وإمكانياتها ومدى تقيدها بعمل الحواس وتبادل تلك الحواس ، على نحو يفسح أمام الكاتب أو الشاعر مجال اللغة وتسخيرها لتأدية وظائف الأدب .

\* \* \*

### صور الرمزية

ولقد غزت الرمزية كافة صور الأدب فظهرت فى الشعر الغنائى، كما ظهرت فى الأدب التمثيلى .

وهى فى الشعر الغنائى — أى فى القصائد — قد تسعى إلى خلق

حالة نفسية خاصة والإيحاء بتلك الحالة في غموض وإبهام بحيث  
لا نستطيع أن نحلل عقليا تفاصيل المعاني التي يعبر عنها مثل هذا القصيد،  
وإن كنا نحس بالحالة النفسية التي صدر عنها ، والرمزية عندئذ  
لا نستخدم الشعر للتعبير عن معان واضحة أو مشاعر محددة، بل تكتفي  
بالإيحاء النفسي والتصوير العام عن طريق الرمز . وهي في مسلكها  
هذا تتمرد على الكلاسيكية التي تؤمن بالعقل وضوئه ووضوحه.

ولعلنا نستطيع أن ندرك هذا المنهج الرمزي بترديد البصر في إحدى  
قصائد الرمزيين ، ولتكن قصيدة «البعث» لزعيم الرمزية في فرنسا  
« ستيفان مالارميه » (اواخر القرن التاسع عشر) حيث يقول :

لقد طرد الربيع الشاحب في حزن

الشتاء — فصل الفن الهاديء — الشتاء الضاحي

وفي جسمي الذي يسيطر عليه الدم القاتم

يتمطى العجز في ثناؤب طويل

\* \* \*

إن شفقاً أبيض يبرد تحت جمجمتي

التي تعصها حلقة من حديد وكأنها قبر قديم

وأهيم حزينا خلف حلم غامض جميل

خلال الحقول التي يزدهر فيها عصير لانهاية له

\* \* \*



ثم آخر منهوك العصب يعطر الأشجار  
وأحفر برأسي قبراً للحمى  
وأعض الأرض الساخنة التي تبت الزجس

\* \* \*

أغوص منتظراً أن ينهض عني الملل  
ومع ذلك فزرقاة السماء تبتم فوق سياج الشجر المستيقظ  
حيث ترفرف العصافير كالزهر في ضوء الشمس  
ففي هذه القصيدة يعبر الشاعر عن حالة نفسية متهاقة أنهكها  
الملل، ويقارن بينها وبين مظاهر الطبيعة التي تحيط به. ولكنه لا يعبر  
عن حالته النفسية، ولا يصف الطبيعة من حوله وصفا مباشراً، بل  
يلجأ إلى الخيال يقتنص بواسطته صوراً رمزية تستطيع أن توحى  
بحالته النفسية وبما بينها وبين الطبيعة الخارجية من انسجام أو تنافر  
بواسطدام. ولما كان نسيج شعره كله من الصور الرمزية التي تحتل  
أكثر من تفسير واحد، فإنه لم يكن مفر من أن يأتي الشعر غامضاً،  
ولكنه ليس غموض عجز عن الإدراك أو عن التعبير، بل غموض  
ناشئ عن غنى الاحتمالات المختلفة التي ترقد خلف الرموز وتفلت  
من قبضة العقل الذي يسعى إلى الوضوح الجامع المانع، أي الذي  
يجمع كل عناصر الفكرة ويعزلها عن غيرها من الأفكار والمعاني  
على نحو ما تفعل الكلاسيكية.

والإيحاء في مثل هذا الشعر لا يعتمد على الصور الرمزية التي يقتنصها الخيال للتعبير عن خواطر النفس أو مشاعر الحس فحسب، بل ويعتمد أيضاً على موسيقى الشعر وإيحاء الانسجومات الصوتية. والسبب الذي يدعو الشعراء إلى الالتجاء إلى الرمزية ليس الرغبة في الغموض والإبهام أو العجز عن الإفصاح وبخاصة عند الموهوبين من الشعراء، لا المقلدين الذين يتمذهبون تنطعا وسترا لعجزهم وإيهامهم بملكات هم محرومون منها، وإنما مرده عند هؤلاء الموهوبين إلى إيمانهم بعجز العقل الواعي عن إدراك الحقائق النفسية التي لا يستطيع أن يردّها إلى عواملها الأولية، وذلك لأنه حتى لو وفق في التحليل، فإنه لن يستطيع بفضل هذا التحليل أن يعطينا فكرة واضحة عن الحالة النفسية المركبة، وذلك لأن كل تركيب تتوالد فيه خصائص لا تتوفر في عناصره المكونة له، وإنما تأتيه من عملية التركيب ذاتها. فلو أنك أضفت أكسوجينا إلى أيروجين مثلاً، لتولد منهما مركب هو الماء الذي يحمل خصائص لا تتوفر في أي عنصر من العنصرين المكونين له. كما أنك لو حلت نبيذاً إلى عناصره الأولية في معمل يشبه عمله عمل العقل المحلل للحالات النفسية، لما استطاع ذلك التحليل أن يعطيك فكرة واضحة أو إحساساً صادقا عن طعم ذلك النبيذ. مركب له نكهة الخاصة. والرمزية تستند إلى هذه الحقائق العلمية التي يحملها المفكرون في قولهم «إن كل مركب تعدو خصائصه خصائص عناصره المكونة له». وكأنهم بذلك يعلنون إفلاس العقل البشري وينفضون يديهم

من قدرته على الفهم عن طريق التحليل ، ولذلك يكتفون بأن يرمزوا للحالة النفسية التي يريدون العبارة عنها ، بعدة رموز كأنها الأضرار الكهربائية التي توقد الضوء ، لنستطيع أن تبين معالم تلك الحالة النفسية الغامضة المركبة الغارقة في ضباب النفس البشرية ، والتي كثيراً ما تتجاوز في أبعادها منطقة العقل الواعى لتضرب بجذورها في عالم اللاوعى أو اللاشعور . ولذلك يرجح النقاد أن الرمزية قد كانت الجذ الأعلى للسيرالية التي تقوم على اللاوعى وإطلاق ما به من مكبوتات وقوى خفية تعمل في حياة الإنسان عملها الحاسم الذي كثيراً ما ينقلب إلى تدمير أو انحلال .



وكما تستعمل الرمزية للتعبير عن الحالات النفسية المركبة العميقة بفضل إمكانات اللغة وعملية نحت الصور والأخيلة منها - فإنها قد تتخذ أيضاً في الشعر الغنائي ذاته منهجاً أوسع ، من جزئيات الرموز والتعبيرات وذلك بفضل الخيال الخالق الذي يستعين به الشاعر لتصوير رؤى شعرية تعبر عن مكنونات النفس وخواطرها .

ولعلنا نستطيع أن نجد مثلاً جميلاً عميقاً لهذا الاتجاه الرمزي الخيالي في قصيدة إدجار ألان پو الشاعر القصصي الأمريكي الشهير ، الذي ترجم قصصه وقصيدته هذه إلى الفرنسية الشاعر الرمزي بودلير ، فأثرت ترجمته في اتجاه الأدب الفرنسي في أواخر القرن التاسع عشر

اتجاهها قوياً نحو الرمزية . وهامى ذى قصيدته واسمها « الخراب » :  
 « كان الليل المخيف فى منتصفه وقد قوسست ظهري فى عناء متهافت ،  
 فوق جملة من المجلدات الغربية النادرة ، أستطلع ما بها من علم دارس .  
 تمايل رأسى كمن فى سنة ، وإذا يدق فجأتى . دق سيد رفيق بياب غرقى :  
 إن هو إلا طارق يدق بيابى ... هو ذلك . ولا شىء غيره . »

\* \* \*

آه أذكر أوضح الذكرى أننا كنا فى ديسمبر الحالك القارس  
 البرد ، والجمرات تطرز تباعاً وأرواحها فوق أرض الغرفة قبل أن تحتضر .  
 وقد تآقت نفسى بلهفة إلى الصباح . عبثاً كنت أحاول أن ألتبس  
 فى كتي مرتجئاً لما فى النفس من حسرة ... حسرة من فقد « لينور »  
 إذ أن تلك الحسناء المشرقة المنقطعة النظير ، التى تسميها الملائكة  
 « لينور » لن يتردد هنا اسمها بعد اليوم .

\* \* \*

ولقد كان فى حفيف ديباج الستائر الخافت ما يملؤنى رعباً  
 خارقاً ، ما شعرت بمثله من قبل . فنهضت قائماً لعل أهدىء من ضربات  
 قلبى ، وأخذت أردد « إنه طارق يلتمس مدخلا إلى غرقى ...  
 طارق ليل يلتمس مدخلا إلى غرقى ... هو ذلك ... ولا شىء  
 غيره . »

\* \* \*

عادت نفسي إلى التماسك فصحت في غير تردد ولا مهل : « سيدى ،  
أوسيدنى .. بكل إخلاص أرجو عفوك أيها الزائر ، إذ كنت في  
سنة ، وقد أتيت بكل رفق تدق بابى ... تدق دقا متهاقنا لم أكد  
أسمعه . ثم فتحت الباب على مصراعيه « فإذا به الظلام ... ولا شىء .  
غيره !

\* \* \*

أمعنت البصر في الظلام وظلمت في مكانى فى دهشة المرعوب ،  
وقد انسابت إلى نفسى الشكوك والأحلام ... أحلام لم يجرؤ أحد  
قبلى أن يحلم بمثلها ... ولكن الصمت ظل مطبقا . والهدوء لم يحركه  
قول ، إلا كلمة واحدة همس بها هى « لينور » همست بها دون أن  
يرتد إلى غير الصدى : « لينور » ، ذلك ما كان .. ولا شىء غيره .

\* \* \*

عدت إلى الغرفة ونفسى تحترق فى مكنونها ، وإذا بالدق يعود  
أقوى مما كان ، فقلت : « إنه لاشك بالنافذة . هيا نرى من هنالك ،  
لعلنا نستطلع السر . لتهدا أيها القلب حتى نستطلع السر ... » إنها الريح  
ولا شىء غير ذلك !

\* \* \*

فتحت النافذة على مصراعيها وإذا بغراب مهيب كغريبان العصور  
الخالية يدخل الغرفة فى جركة وحفيف ... لم يحينى أقل تحية ...  
ولا وقف ... ولا مكث بالمدخل دقيقة واحدة ، بل انطلق فى جلال



الأشراف ... انطلق إلى أعلى باب الغرفة .. انطلق إلى التمثال النصفى  
لـ «بالاس» بأعلى الباب ... نزله واطمأن في جلسته ... ولا شيء  
غير ذلك ١

\* \* \*

ثم ساق ذلك الغراب الأسود خيالي الحزين إلى الابتسام بجلسته  
الكثيرة المتكافئة فصحت به: «إنه وإن تكن حليقا أصلع، ما أحسبك  
غرابا أيها الشبح الخفيف، أيها الغراب العتيق المنطلق من شواطئ  
الظلام. خبرني عن اسمك في عالم الموت المظلم، فأجاب: «هيهات، ا

\* \* \*

مألتى الدهشة إذ سمعت ذلك الكائن الدميم ينطق بالجواب بهذا  
الوضوح وإن لم يكن لجوابه معنى ولا رابطة بالسؤال إذ يجب أن  
تسلم بأنه لم يتع لإنسان قبل ذلك أن يرى بأعلى باب غرفته طائرا أو  
حيوانا نازلا فوق تمثال نصفي يحمل الاسم «هيهات، ا

\* \* \*

ولكن الغراب من أعلى التمثال الصامت لم ينطق بغير تلك الكلمة،  
حتى لكانه أسلم فيها روحه، لم ينطق بغير ذلك ولا حف بريشه، حتى  
حرت في أمرى ولم أجد إلا أن أقول: «لقد رحل عني من قبل  
اصدقائي ... ولا شك أنه عند الصباح طائر عني هو أيضا كما طارت  
جميع آمالي، ولكن الطائر أجاب قائلا: «هيهات، ا

\* \* \*

انتفضت إذ جاء ذلك الجواب الفاصل يحرك السكون من حولي،  
وقلت: «لا شك أن هذه الكلمة هي كل ما يملك من لفظ حفظها عن  
سيد له ... سيد نزلت به الأحداث بغير هوادة .. تطارده في عنف  
أشد من عنف، حتى لم يعد له من قول إلا تلك الكلمة، وحتى استحالت  
آماله إلى أغنية تختم مقاطعها تلك الكلمة : هيات ! هيات ! ،

\* \* \*

ولكن الغراب، استمر يسوق نفسه الحزينة إلى الابتسام، فدفعت  
مقعدا وثيرا أمام الطائر والتمثال والباب ، وألقيت بنفسي إلى ديباج  
المقعد، وأخذت أنظم خواطري خاطرا .. خاطرا ، متبساتلا عما يمكن  
أن يكون هذا الطائر العتيق وقد اجتمع به القبح والنحس والضمور،  
سم عما يعنى عندما ينطق باللفظ : « هيات ، هيات !

\* \* \*

وظللت مستغرقا في أحداثي دون أن أفوه بمقطع واحد أمام هذا  
الكائن، وقد أخذت عيناه ترسل إلى أعماق قلبي لهيباً من نار. وازددت  
استغراقا ، وقد طرحت رأسي إلى ظهر المقعد الذي يكاد ضوء المصباح  
ينهب ديباجه. ترى هل ستعود فتجالس إلى هذا الديباج والضوء ينهبه؟  
« ... آه ! ... هيات ! ! »

\* \* \*

ثم لاح لي أن الهواء قد ازداد كثافة، يتطاير فيه من عبق مبخرة  
لأراها مبخرة تلوح بها ملائكة أسمع وقع أقدامها على أرض الغرفة

المنتشرة زهرا . وصحت : «أيها البائس ! لقد أرسلت لك السماء بردا  
وسلاما ، لتسلو عن ذكرى «لينور» . تمتع بما أنت فيه ... تمتع به بكل  
قواك وانس « لينور » ، وإذا بالغراب يصيح : « هيهات ، »

\* \* \*

فرددت « أيها الرسول ... رسول الشر . أيها الرسول ... طائرا  
كنت أم شيطانا رجيا ، سواء أساقتك إلى أرواح الغواية أم حملتك  
إلى قوة العواصف - أيها الطائر الحزين بوحده ، وإن لم يفقد بأسه ،  
بتلك البيداء المسحورة ... بهذا البيت الذي أوى إليه الذعر ... قل لي  
وايم الحق ... قل لي أضرع إليك ... أما هناك من يلهم في واد من  
الوديان ؟ ... قل لي وربك .. قل لي أضرع إليك ، فأجاب : « هيهات ، »

\* \* \*

فعدت قائلا : أيها الرسول ، رسول الشر ... طائرا كنت أم شيطانا  
رجيا ابحق تلك السماء التي تحنو علينا ، أخبر نفسي المثقلة بالحسرات ،  
أخبرها عما إذا كانت ستستطيع يوما - في جنة الخلد النائية - أن تقبل  
حسنا مقدسة تسميها الملائكة « لينور » . فصاح الغراب : « هيهات ، »

\* \* \*

ولتكن تلك الكلمة فراق ما بيني وبينك ، طائرا كنت أم صديقا .  
هكذا صحت به وقد نهضت قائما . عد إلى العاضقة في عالم الموت المظلم  
لا تترك أي ريشة من ريشك الأسود تذكر لما فاهت به روحك من

كذب. اترك وحدتى غير معتدى عليها. غادر التمثال من أعلى بابى، انزع  
منقارك من صدرى، ونح عنى شبحك المخيف، ا فصاح الغراب «هيات»!

\* \* \*

وظل الغراب جالساً لا يحرك ساكناً ، فوق تمثال « بالاس » .  
الشاحب، فوق باب غرقى ، وقد لاحت فى عينيه صورة شيطان يحلم ،  
والضوء ينال عليه كالسيل فيلقى بشبحه على الأرض . وأما عن روحى  
فهى بجينة فى ذلك الشبح الملقى على الأرض . أراها مفلته منه ؟ ...  
هيات ، !  
. ا . ا .

\* \* \*

فى هذه القصيدة استخدم الشاعر خياله للتعبير عن ذاته ، فهى  
رمزية ذاتية يعبر فيها الشاعر عن حالة نفسية خاصة ، لا بالتعبير  
المباشر ، بل عن طريق الخيال الذى يتصور أحداثاً يضمنها الشاعر  
مكتون نفسه الواعية وغير الواعية . ونستطيع أن ندرك حقيقة هذه  
الحالة النفسية التى تعبر عنها القصيدة بالرجوع إلى حياة إدجار آلان پو  
حيث نعلم أنه كان متزوجاً ابنة عمه فيرجينيا كيليمين التى رمز لها باسم  
« لينور » ، وكان شديد الحب لهذه الزوجة ، ثم فقدوها ، فشقى بهذه المحنة  
شقاء شديداً حتى انتهى الأمر بأصدقائه إلى أن حملوه على أن يتزوج  
بزوجة أخرى وهو فى سن الأربعين لعله يساو بذلك وتخفف محنته .

وبالفعل خطب إحدى الفتيات بمدينة بلتيمور ، ثم اتفق مع أهل خطيبته على موعد لعقد قرانه ، وفي ليلة الموعد خرج من بيته متجهاً إلى بيت خطيبته ، ولكنه لقي حانة في الطريق فدخل إليها ليعب الخمر ، لعله ينسى ابنة عمه ، ويقدم على الزواج الجديد . وظل يعب الخمر ساعات ، ثم خرج من الحانة ، وقد فتكت به الخمر ، فسقط على الرصيف ميتاً . وقد صور في هذه القصيدة التي كتبها قبيل وفاته محتته النفسية أروع تصوير فأتخذ من الغراب رمزاً لذكرى فيرجينيا ، وهي لينور ، هذه الذكرى الملمحة التي تراوده آناء الليل وأطراف النهار ، والتي طرقت نافذته في جنح الليل ، ودخلت غرفته التي صور الشاعر جوها أروع تصوير ، بفضل أرهف الجزئيات كحفيف ديباج الستائر الذي كان يملأ نفسه رعباً ، ثم التمثال النصفى الذي دخل الغراب في هيئته المفزعة الجليلة ليستقر فوقه ، وقد ألقى الضرب شبح هذا الغراب على الأرض . وأنشبت الغراب منقاره في صدر الشاعر رمزاً لتغلغل الذكرى في قلبه وإضنائها لذلك القلب . وقد صور الشاعر هذه الذكرى في صورة الغراب الذي لا يريد أن يبارحه ، رمزاً لتأصل الذكرى في نفسه ، بل وتصور هذه الذكرى الممثلة في الغراب ، وقد استحوالت إلى نقمة رمزاً لتنكر الشاعر لهذه الذكرى ، ذلك التنكر الذي نستطيع أن نفسره بمشروع زواجه الثاني . ولذلك نرى الشاعر يضرع إلى الغراب ، أي إلى الذكرى ، ليخبره عما إذا كان سيتاح لهذا الشاعر المعذب أن يرى لينور في العالم الآخر فيجيبه الغراب «هيات» . وليس بعد هذا حنة



إذ انقلبت الذكرى إلى يأس لن يفرج حتى في جنة الخلد . ولذلك لم يملك الشاعر نفسه عن أن يصبح متضرعا إلى الغراب أن ينزع منقاره من صدره، وأن يغادر حجرته، ولكن الغراب يجيبه بهيات، وبذلك تصبح الذكرى محنة مقيمة، ويبلغ الشاعر الذروة في تصوير هذه المحنة في الفقرات الأخيرة من القصيدة، حيث يخبرنا أن زوجته ليست سجينة في الذكرى فحسب، بل وفي شبح تلك الذكرى - ذلك الشبح الذي صورته في صورة الغراب الملقاة على الأرض وروح حبيسة في دائرة تلك الصورة .

هذا ولا تتمثل رمزية هذه القصيدة فيما يصور الشاعر من أحداث ترمز للذكرى فحسب، بل تتمثل أيضاً في الجو العام الذي أوحى به الشاعر من ظلام وحيرة وتردد في إدراك طبيعة هذا الطارق بلبيل، وفي تجسسه، حيث يفتح الباب فلا يرى غير الرياح والظلام، ثم يعود إلى النافذة فيفتحها وسط الظلام، وإذا بالغراب يدلف إليها وكأنه وحش ضار سيفترس الشاعر في وحدته . كل ذلك فضلاً عن تصويره الخاطف للحجرة وما فيها. وما يشعر به هذا التصوير من وحدة تبعث الأسى والفرع في نفس الشاعر وبالتالي في نفوسنا .

وأخيراً يستخدم الشاعر عناصر الرمز والإيحاء التي يستمدّها من اللغة في موسيقاها الواضحة في أصلها الإنجليزي ثم في ترديد قافله موحدة يختتم بها مقطوعاته . فالقصيدة تنقسم قسمين : القسم الأول قافلته عبارة : « إنه هذا ولا شيء غيره »، والقسم الثاني الذي تصل فيه

الدراما إلى قمتها ، قافلة مقطوعاته هي تلك الكلمة اليائسة دهبهاث .  
Nevermore

وهكذا استخدم بو في هذه القصيدة ثلاث وسائل رمزية : أولها الأحداث التي تصور ما خياله، وهي هيكل القصة العام. وثانيها الإيحاء بالجزء العام للقصيدة . وثالثها العناصر اللغوية من موسيقى وتكرار ملح لالفاظ بعينها تكراراً يوحى بتردد الذكرى وإلحاحها . وكان مقطوعات القصيدة قترات حياة الشاعر نفسها . وكل فترة منها تنتهي بنفس القافلة التي تنكأ جرحه . ولذلك لا يدهشنا أن يكون بو من كبار رواد الرمزية كما لا يدهشنا أن نرى شاعراً ضخمًا كبودلير الذي أنشأ أروع القصائد ، يتفق جانباً كبيراً من وقته في ترجمة قصص وأشعار بو إلى اللغة الفرنسية، وفي دراسة مذهب الأدبي ، وفي إظهار خصائص ذلك المذهب الذي أدى إلى ترجيح الفرنسيين نحو الرمزية التي ابتدأها بودلير واستمر فيها فرلين ورامبو ثم مالارميه وأخيراً بول فاليري .

## الرمزية الموضوعية

ولم تقتصر الرمزية كمذهب أدبي على الناحية اللغوية ولا على التعبير عن الذات بواسطة الخيال وتصوراتها، على نحو ما رأينا في قصيدتي مالارميه وإدجار آلان بو، بل امتدت أيضاً إلى المشاكل الإنسانية والأخلاقية العامة تغالجمها بواسطة الخيال وتصوراتها. وهذه التصورات

تكون غالباً بعيدة عن مشاكلة واقع الحياة ، فهي لا ترمى إلى تصوير  
 هذا الواقع وتحليله ونقده ، بل ترمى إلى تجسيم أفكار مجردة وتحريكها  
 في أحداث ، تتداخل وتتشابك لإيضاح الحقائق الفلسفية ، نفسية  
 كانت أو أخلاقية ، ولذلك قد تبدو مصطنعة دون أن يضعف ذلك  
 من قيمتها . كما تبدو غير محتملة الوقوع دون أن يذهب ذلك بصدقها  
 وتغلغل مغزاها في الحياة . ولذلك كثيراً ما يلجأ الرمزيون في علاج  
 مثل هذه الموضوعات إلى الأساطير القديمة . بل إنهم عندما يتصورون  
 بخيالهم الخاص ، الأحداث والوقائع التي يريدون استخدامها لإيضاح  
 ومناقشة حقيقة إنسانية عامة ، كثيراً ما ينتج خيالهم ما يشبه الأساطير  
 القديمة ، على نحو ما نشاهد عند الرمزيين المحدثين في قصصهم ومسرحياتهم  
 التي يتكرر خيالهم وقائعها مثل مسرحية « الأشباح » ، لإبسن حيث  
 يتصور وقائع تعرض مشكلة لم يبت فيها بعد ، وهي مشكلة توارث  
 الخطيئة على نحو يكاد يكون عضوياً لا دخل للوعي فيه ، إذ نرى  
 في هذه المأساة خطيئة أب فسق بخادمته توارثها ابنه فيهم بالفسق هو  
 الآخر بخادمته ، مع أن هذا الابن قد حرصت أمه على أن تبعده  
 عن جو الخطيئة الذي كان منتشراً في بيت الأسرة فأرسلته إلى فرنسا  
 لكي يتلقى العلم ، ولكي تبعده عن جو أسرته ، ولكن الشاب بعد  
 عودته لا يلبث أن يهيم بارتكاب نفس الخطيئة وكأنها غريزة متوارثة .  
 فهو لم يتأثر بجو الأسرة ولم يخضع للإيحاء ، وإنما كرر المأساة أو هم بتكرارها  
 على نحو تلقائي يدعو إلى التفكير في مشكلة التوارث حتى في الخطيئة .

وكذلك الأمر في مسرحية « صفقة الشيطان » لجيروم ك. جيروم التي مثلت في دار الأوبرا المصرية في موسم سنة ١٩٥٤ كما مثلت « الأشباح » في الموسم السابق. وتصور مسرحية جيروم صفقة بحريها شيخ شرير مع شاب خير فيتبادل كل منهما روح أخيه، ولكن كلام من الروح حين لا يستقر به المقام في جسم الآخر، وكأن هناك تلازماً بين الروح والجسم في الخير والشر، وإن يكن المؤلف لم يكتف في مسرحيته بعلاج هذه المشكلة، بل عالج أيضاً مشكلة الصراع بين الخير والشر وإمكان قضاء أحدهما على الآخر، وقد غلب ناحية الخير عندما نرى الشيخ الشرير تدفعه روح الخير - التي استعارها فترة من الزمن - إلى أن يضحي بنفسه في سبيل الخير، فيقبل أن يرد النفس الخيرة إلى الجسم الشاب لكي يسترد هو الروح الشريرة على أمل أن يتلعبها الفناء وشيكاً مع جسمه الفاني، وبذلك يقضى الشر ويستمر الخير في الحياة لفترة أخرى، بل، وتدفع النزعة الخيرة المؤلف إلى إنقاذ هذا الشيخ الشرير نفسه صفقة به وتقدير الروح الخير التي دفعته إلى أن يضحي بنفسه، ولذلك يختم مسرحيته بفتاة ترمز لرحمة الله تأتي للشيخ الشرير الفاني في آخر لحظة لتدرك أنه الشيطان، وتقيه شر النكسة، وكأنها بذلك قد أنقذته هو الآخر، وذلك لأن رحمة الله تتسع لكل شيء.

وأما الأساطير القديمة فليس حتماً أن يعالجها الكتاب على نحو رمزي، وذلك لما نلاحظه من أنه إذا كان الرمزيون قد استبقوا أحيانا هياكل مسرحياتهم من الأساطير القديمة، ليتخذوا منها وسيلة لمعالجة

بعض المشاكل الفلسفية، نفسية كانت أو أخلاقية، فإننا نلاحظ أيضاً أن كثيراً من الأدباء والشعراء المنتمين إلى مذاهب أدبية مختلفة قد استغلوا هم أيضاً الأساطير القديمة وأخضعوها لمذاهبهم، وعالجوها على النحو الذى يتمشى مع تلك المذاهب. وذلك على نحو ما نرى برناردشو مثلاً يأخذ من أسطورة بجماليون مغزاهما الإنسانى العام ليحيل هذا المغزى إلى واقع الحياة. فبجماليون عند بلنعد مثلاً ينحت تماثلاً لجالاتيه ثم يحب هذا التمثال، ويطلب من الآلهة تحويله إلى فتاة حيه ثم يعود فيندم على طلبه هذا بما يوحى بالصراع القائم فى نفسه بين الفن والحياة، أى بين حبه لفنه بل وعشقه له، وبين حبه للحياة واستجابته لنداء غرائزه، كما فعل توفيق الحكيم فى نفس الأسطورة، التى ترك لها وقائعها الأسطورية القديمة لكى يكتب باستخدام تلك الوقائع كرموز لتصوير الصراع الذى يضطرم فى نفس الفنان بين الفن والحياة بل نرى شو يسقط من حسابه جميع وقائع الأسطورة القديمة ولا يأخذ منها غير مغزاهما الإنسانى ليحيله جزءاً من واقع الحياة. فبجماليون كما قلنا — لم يعد مثلاً بل رجلاً من أرسقراطية لندن. وهو لا يصنع تماثلاً بل يأخذ فتاة من حثالة لندن لكى يهذبها وكأنه يعيد خلقها أو ينحت تماثلاً جديداً، فيعلمها لغة الطبقة الراقية وعاداتها وقواعدها سلوكها فى الحياة، حتى إذا تبم له ما أراد وصنع منها فتاة تزوق العين والذوق، عشقها رغم أنفه على نحو ما عشق المثال بجماليون القديم تماثلاً جالاتيه بعد أن صنعه. وبذلك صور شو جزءاً من واقع



الحياة على ضوء الأسطورة القديمة . أى أنه أخضع تلك الأسطورة لمذهبه الواقعى ، ولم يخلق منها مسرحية أو قصة رمزية ، بل حمل هذه الأسطورة التى قلبها إلى جزء من واقع الحياة . كافة آرائه الاجتماعية الاشتراكية التى تحمل المجتمع مسئولية ما يبرزأ به الأفراد من انحطاط ، كما وضع إمكان النهوض بكل فرد منهما انحطت مكانته الاجتماعية إلى أسمى مستوى ، بل وحملها آراءه الإنسانية التى تحدد شعور الفرد نحو غيره من الناس . فبجهاليون عندشو يبدأ حبه للفتاة بدافع من كبرياء الفرد الذى يحب نتيجة عمله وكأنه جزء من نفسه ، ثم لا تلبث غريزة الحياة أن تتغلب ، فبعد أن كان يحب فى الفتاة جزءاً من نفسه أخذ يكتشف أنه يحبها على غير وعى منه حب الرجل للمرأة ، وهكذا أصبحت الأسطورة مادة لأدب واقعى إنسانى بل واشتراكى كأدب برناردشو . بل ولقد استطاع الرومانسيون أنفسهم أن يخضعوا الأساطير لمذهبهم على نحو ما ترى فى « برومثيروس ظليقا » لشيللى ، حيث أخذ الأسطورة القديمة ولكنه عالجه على نحو رومانسى ، وإذا كان قد احتفظ لشخصيات الأسطورة ، وعلى الأخص لشخصيتها الإنسانية ، وهى شخصية برومثيروس ، بطابعها الأسطورى الذى لا يخلو من رمز ، فإن الرمز عندئذ قد استحال إلى مجرد إطار خارجى ينفث فيه الشاعر روحه الرومانسية الإنسانية ، أو مشجبا يعلق فيه لوحاته الرومانسية الخاصة . فبرومثيروس شلى ليس مجرد رمز للرجل الخير الذى أراد أن يسعد البشر ويخلصهم من طغيان إله مستبد أو حاكم

ظالم ، فعاقبه الإله أو ألحا كم أشد العقاب لتمرده على طغيانه ومحاولته  
تخليص البشر من سيطرته ، بل أضحى إنساناً حياً فيه كل نزعات الرجل  
الرومانسى الشائر المتعطش للحرية ، الذى لا يرهب الآلام ذاتها بل  
ويستعذبها ، لأنه يرى فيها سمو البشر وتعاليمهم على كافة محن الحياة  
وأرزائها ، وكل ذلك فضلاً عن نعمة الحرية وكبرياء النفس الخليفة بأن  
تبدد كل المحن فترجح في ميزان البشر كافة الآلام — وعلى هذا النحو  
أبتخذ شيللى من أسطورة بروميثيوس موضوعاً لقصيدة تعتبر  
مثلاً للشعر الرومانسى رغم وقائعها الأسطورية ، وعالجها على نحو  
لا يمكن أن نخطئ طابعه .

ونخلص من كل هذا إلى أن قيام قصة أو مسرحية على أسطورة  
قديمة لا يعنى بالضرورة أنها رمزية ، فقد تكون واقعية اجتماعية ،  
وقد تكون رومانسية متحررة كما قد تكون رمزية . ويظهر الفارق  
جلياً بين الرمزية وغيرها في طبيعة الشخصيات التى تحرك وقائع المسرحية .  
فعند المذهب الرمزي تظل تلك الشخصيات وكأنها رموز أوقطع  
شطر نج تتحرك على الرقعة لتلعب دوراً خاصاً فى المعركة التى تصورها  
تلك الأسطورة ، وذلك بينما نرى تلك الشخصيات تستحيل إلى  
شخصيات إنسانية شكلاً وموضوعاً ، أو على الأقل موضوعاً عند  
الواقعيين والرومانسين .

وأخيراً ، يجب أن تلفت النظر إلى أن المسرح الرمزي يعتمد اعتماداً  
كبيراً على الإخراج ، وذلك لكى يعوض الوصف السريع والإيجاز

المعبر الذين يستعين بهما شغراء الشعر الغنائى فى خلق الجو النفسى الذى يلائم شعرهم ، ولذلك كثيرا ما يحدد المؤلفون الرمزيون للنخرج طريقة الإخراج والإضاءة التى يحرصون على توفرها لى تجرى مسرحياتهم فى الجو النفسى الذى يريدونه .

هذا، ولما كانت الرمزية قد أخذت تغزو الأدب العربى المعاصر، بل وأخذت تتعصب لنفسها وبخاصة فى مجال الشعر الغنائى فى القطر الشقيق لبنان ، الذى يعتبر دائما رائدا فى تجديد الأدب العربى وفى سرعة الاستجابة لمذاهب الأدب التى تظهر فى العالم الغربى، وذلك بحكم انتشار الثقافة فيه ، ونشاط أبنائه فى الاتصال بالغرب، ومعرفة لغاته والنقل عنها، والتلذذ عليه. فإننا لا نرى ما نختتم به هذا التعريف بالرمزية خيرا من أن نورد هنا بعض فقرات من الآراء السديدة التى أبدتها الأستاذ جورج صيدح عن مستقبل الشعر العربى الحديث فى العدد الممتاز الذى أصدرته مجلة «الأداب» فى شهر يناير ١٩٥٥ خاصة بالشعر الحديث حيث قال «الشعر الحديث يعتمد الرموز فى الأداء ويباهى بها، وما أجمل الرمز أداة للتفاهم والإيحاء. إنه روح اللغة الناطق بما يعجز عنه لسانها ، ولكن الرمز هو غير اللغز . فاللغز لا يفهم ولا يوحى. أما الرمز فإنك تفهم من إيماءاته أضعاف ما تفهم من كلمته ، شرط أن يقف المولى حيث تراه فى النور لا فى الظلام ، وهل يتستر فى الظلام غير الآثم الجبان أو العاجز عن مجازاة الأقران ، ثم يضيف «الغموض أدهى آفات الشعر الحديث يفسد على الشاعر غايته،

سواء انصرف إلى وصف حالة نفسية أو إلى أداء رسالة إنسانية. همه في الحالتين أن ينقل أحاسيسه وخواطره إلى أكبر عدد ممكن من البشر لا أن يمتحن بأحاجيه ذكاء تفر قليل منهم. ولا سبيل إلى النقل والتعميم عن طريق الشعر إلا بسهولة التعبير الفني ووضوح المعنى المبتكر. ومن أعياء الابتكار وخذله الفن في موضوع ما قد نجد له عذراً. أما من فاته الإفصاح عما يريد فلا عذر له عند القراء، ولا تشفع له نظرية «الإيحاء» عن طريق الإبهام، لأن الإغراق في الإبهام يسد منافذ الجو ويخلق أمام القارئ فراغاً لا يستحث الفكر ولا يوقظ الشعور، بينما الإيحاء يكمن وراء الغيم الشفاف، والاعتراف ينبعث من الظل الهفّاف في الشعر الرمزي الموفق.

ويختتم رأيه في هذا الاتجاه الحديث نحو الرمزية بقوله «سوف يتقهقر الشعر الرمزي خطوة ويتقدم الكلاسيكي خطوة فيلتقيان على صعيد عامر بالمعنى الجميل والمبنى الجميل : سوف يعود الشعر إلى التجلي بروح جديدة في إطار الفن العريق نابضاً بالعاطفة الصادقة».

### الفرويدية والسيريالية

لا شك أن مذاهب الأدب المختلفة لم تقلت منذ القدم من تأثير المذاهب الفلسفية، ولكنها مع ذلك لم تكن أسيرة تلك المذاهب، بل كان لها استقلالها باعتبار أن الأدب فن، كما أنه وثيق الصلة باللبغة وأصولها ومبكّناتها. ولكن هذا الاستقلال أخذ يتزعزع منذ أواخر

القرن التاسع عشر عند ما أخذت المذاهب الفلسفية ذاتها تعتمد على العلم التجريبي واستنباط قوانين الحياة العامة بدلاً من اعتمادها على التفكير المجرد أو الاستنباط الذاتي. ولما كان العلم بطبيعته يسعى إلى التعميم، ويحاول أن يبسط سلطانه على جميع مظاهر الحياة وألوان النشاط البشري المختلفة، فقد كان من الطبيعي أن تمتد المذاهب الفلسفية ذات الطابع العلمي إلى مجال الأدب وأن تحاول السيطرة عليه هو الآخر، بعد أن سيطرت على غيره من الميادين.

ولعلنا نستطيع أن نجد مثلاً واضحاً لهذه السيطرة في مذهب النشوء والتطور الذي ابتدأ في عالم الكائنات العضوية بفضل لامارك ودارون ثم لم يلبث أن امتد إلى عالم الأخلاق والاجتماع بفضل سبنسر، وأخيراً وصل إلى عالم الأدب بفضل الناقد الفرنسي الشهير بروتيير الذي كتب سلسلة من الكتب عن تطور فنون الأدب المختلفة، وحاول أن يطبق نظرية التطور العضوية الأصل على هذه الفنون. ولنضرب لذلك مثلاً بكتابه عن «تطور الشعر الغنائي»، حيث نراه يبذل جهده الجبار وثقافته الواسعة لكي يثبت أن فن المواعظ الدينية الذي كان ينتج في مجاله كبار رجال الكنيسة الكاثوليكية خلال القرن السابع عشر من أمثال «بوسويه» و«بور دالو» قد تطور فأصبح مادة للشعر الرومانسي في القرن التاسع عشر، وذلك بدليل اتحاد الموضوعات في الفنين، فهما يقومان على استعراض ما في حياة الإنسان من عظمة وانحطاط ومن سعادة وشقاء ومن مجد وفناء، ويشيدان بكل هذه المتناقضات التي تكون



منها عظمة الإنسان وبؤسه أمام الحياة وما يترصد بها من فناء؛ وأمام قوة الإنسان وضعفه وحاجته إلى رحمة الله ، أو إلى حنو الطبيعة الخارجة من بين يدي الله ، والتي هي بمثابة معبده الضخم .

وهكذا استطاع مذهب التطور أن ينفذ إلى الأدب من الزاوية الممكنة ، وهي زاوية تاريخه وتطوره وقوانين هذا التطور .

وعندما ساقى فرويد الطبيب أبحاثه في الأمراض العصبية إلى أن يتجاوز حدود الحياة العضوية إلى الحياة النفسية ، لكي يحاول إيضاح خفايا هذه الحياة وما فيها من قوى دفينة تتحكم في البشر على غير وعي منهم - حدث بين الأدب ومذهب الفلاسفة تأثير متبادل بالغ الأهمية .

ففي أول الأمر أخذ فرويد وتلاميذه مثل أدلر ويونج يعودون إلى الأدب ليستنبطوا منه حقائق النفس البشرية وكان هذا الأدب هو واقع الحياة ذاتها ، حتى لنراهم يستمدون من مسرحية «أوديب ملكاً» لسوفوكليس أساساً من أسس فلسفتهم العاتية ، وهو ما سموه بمركب أوديب الذي يزعمون أنه أصيل في جبلة البشر؛ فيقولون بأن الابن - كل ابن - يحب أمه حباً جنسياً ؛ وأن أسطورة أوديب الذي تزوج من أمه ليست إلا رمزا لهذه الحقيقة . ومن هذه النظرية ينطلقون إلى تعميم أثر الغريزة الجنسية في حياة الإنسان وطغيانها على نشاطه كله ، وعلى سلوكه وانحداره أو سموه ، وعلى إنتاجه الفني والأدبي ، وما يصاب به من عقد وما يمكن في عالم اللاوعي عنده من مكبوتات وقوى خفية مدمرة .

وبعد أن اكتملت لهم فلسفتهم انقلب الوضع فأصبح الأدباء والفنانون هم الذين يرجعون إلى فلسفتهم ليستمدوا منها تفسيراً للحياة، بل وأحياناً يحاولون أن يملوا هذا التفسير على الحياة إماماً، حتى لينخيل إلينا أحياناً أنهم يستعبرون من هذه الفلسفة أثواباً يريدون أن يلبسوها لما يصورونه في قصصهم أو مسرحياتهم من شخصيات، حتى ولو تمزقت تلك الأثواب أو فاضت عن الشخصيات، ورفضت أن تلائمها. وهذا هو الاتجاه الذي نعر عليه في كثير من القصص والمسرحيات التي صدرت في بلاد العالم المختلفة في فترة ما بين الحربين العالميتين الأخيرتين مثل مسرحيات برنشتين الفرنسية التي كانت تلقى رواجا في باريس أثناء تلك الفترة .

بل إن الفرويدية لم تؤثر في الأدب الإنشائي فحسب، بل وأثرت أيضا في الأدب الوصفي، أي نقد المؤلفات الأدبية . حتى لينخيل إلينا أنها كانت من الأسباب الرئيسية التي دعت أحد كبار النقاد إلى القول بأنه لم يؤثر شيء في الآداب القديمة مثلما أثرت الآداب الحديثة . ولقد شهد النقد العربي المعاصر أمثلة صارخة لهذا التأثير المسرف وبخاصة في بعض الدراسات الحديثة التي تناولت أبا نواس، كدراسة الأستاذ العقاد ودراسة الدكتور محمد النويهي، حيث نطالع آراء تزعم أن أبا نواس كان يحب الخمر حبا جنسيا بسبب الكبت، أو كان يحب أمه لإصابته بعقدة أوديب، وذلك بدعوى ما في أشعاره من تشبيب بالخمر أو ما في سيرته من حب شديد لأمه .

ومما يجدر بالذكر أننا حاربنا فكرة إقحام النظريات العلمية والفلسفية على الأدب ودراسته حرباً شديدة في كتاب «الميزان الجديد»، وإذا بنا نطالع «ثقافة الناقد الأدبي» للدكتور محمد النويهي ردّاً على هذه الحرب ودعوة إلى تطبيق نظريات العلم والفلسفة على الأدب، ثم جاء كتاب الدكتور النويهي «عن أبي نواس» فاصلاً في هذه الخصومة إذ رأيناها يطبق الفرويدية على شعر أبي نواس فيفسده ويفسد جماله، وذلك فضلاً عن أننا لم ندع إلى الجهل ولا إلى إهمال الأدباء للمذاهب العلمية والفلسفية، بل بالعكس دعونا ولا نزال ندعو إلى ثقافة الأديب المتنوعة، ولكن على أن لا يقحم الأديب هذه النظريات على الأدب إقحاماً، حتى لا يفسد الأدب وحتى يظل بصدقه ودقة تسجيله للحياة، مرجعاً للفلاسفة والعلماء الباحثين عن حقائق الحياة، وكأن الأديب مرآة صادقة أو مجهر موضع لواقع الحياة وحقائقها، بدلاً من أن تفتقد النظريات «الجاهزة» هذا الواقع أو تحذه أو تفسده.

وفي أعقاب الحرب العالمية الأولى تضافرت الفلسفة الفرويدية مع المحنة الإنسانية العاتية التي أصابت البشر بويلات الحرب، فتصدعت القيم الإنسانية، وهانت الحياة على الإنسان بعد أن رأى الفساد يتربص به في كل مكان، فنشأت نزعة جارفة للتحلل من الأخلاق وانهاب اللذات بل وخطفها قبل أن تفتن الحياة وتمخر في العدم، وبالتالي نزعة تحرير الغرائز والرغبات المكبوتة في النفس البشرية، وإشباع هذه الغرائز والرغبات إشباعاً حراً طليقاً لا يخضع لأي قيد ولا تردعه

أية مواضعة من مواضعات المجتمع . ولم تقتصر هذه النزعة على الحياة بل امتدت إلى الفن والأدب اللذين يصدران عن هذا النوع من الحياة ، مما أدى إلى ظهور المذهب المعروف بالسيريالية أى مذهب « مافوق الواقعية » ، وهو المذهب الذى يريد أن يتحلل من واقع الحياة الواقعية ، والذى يزعم أن فوق هذا الواقع أو خلفه هناك واقع آخر أقوى فاعلية وأعظم اتساعا ، وهو واقع اللاوعى — واقع المكبوت فى داخل النفس البشرية . وعلى تحرير هذا الواقع وإطلاق مكبرته وتسجيله فى الأدب والفن أراد السيرياليون توفير جهودهم ، وإن يكن من الحق أن نقول إن هذا الواقع الدفين كثيراً ما ينتهى إلى ما يشبه هذيان الحواس ، وبخاصة عندما يلجأ السيرياليون إلى الطرق المصطنعة كالأفيون وغيره لإطلاق المكبوت فى النفس ، ثم عندما يحاولون تسجيل هذا المكبوت فى لوحات أو قصص أو مسرحيات ، غامضة مضطربة ، أو هاذية محومة ، قد لا يدركون هم أنفسهم لها معنى ، ولا يحددون هدفاً ، وهى بالرموز والأحاجى أشبه منها بالأدب أو الفن ، مهما حاولوا أن يجعلوا من هذه الحمى مذهبا أدبيا أو فنيا ، ومهما حاولوا تبرير بعض اتجاهاته ، مثل تركهم مسرحياتهم أو قصصهم أحيانا بدون خاتمة ، بدعوى أنهم لا يقصدون غير الإثارة والإيجاء تاركين للقارىء أو المشاهد مهمة تصور الخاتمة التى يريدونها ، والتى ترسمها قواه النفسية المثارة أو المطلقة من كتبها .

هذا . ومن البين أن مثل هذا المذهب ليس من السهل أن ندرجه

بين عداد المذاهب الأدبية والفنية ، لأنه في الواقع لم يضع أصولاً وقواعد أدبية أو فنية ، وإنما كل همه هو إطلاق المكبوتات النفسية ومحاولة تسجيلها في الأدب والفن ، دون تقييد بأصل أو قاعدة ، وليس باستطاعتنا حتى في مجال التصوير أن ندخل في أصول الفن ما تحدثوا عنه أحياناً من طرق الرسم والتخطيط كالتركيبية أو غيرها . فالفن الكلاسيكي لم يكن يغفل أى بعد من الأبعاد ، وقد استطاع أن يحقق بفضل توزيع الضوء والألوان وطرق الرسم ما يسمى « بالمدى » perspective أروع تحقيق . والواقع أننا حتى لو استطعنا أن نسلم بأن السيريالية من حيث مضمونها لا تخلو من بعض الصدق ، باعتبار أن النفس الإنسانية لا يمكن أن تخلو من مكبوتات يحكم أن الفرد يعيش في مجتمع ؛ وأن هذا المجتمع لا بد أن يفرض قيوداً وأوضاعاً تكبت غرائز الأفراد ورغباتهم ، إلا أننا لا نستطيع أن نسلم بأن السيريالية تستحق أن تعتبر مذهباً أدبياً أو فنياً ، وذلك لأنها لم توفق إلى خلق صورة أدبية أو فنية خاصة بها ، أو خلق أسلوب تميز به . وذلك بينما نرى مذهباً آخر كالرمزية مثلاً لا يستند مضمونه إلى واقع نفسى فحسب ، بل ويستند أيضاً في صورته إلى أسلوب خاص كوسيلة من وسائل التعبير ، وذلك في مجال الخلق الأدبي والتعبير اللغوي على السواء .



## الوجودية

إذا كانت الحرب العالمية الأولى قد أدت إلى انهيار الأخلاق الفردية وأدب السلوك الشخصي ، فطغت على العالم نزعات تحلل وانحلال وجدت في الفرويدية ومذاهبها مبرراً علمياً أو فلسفياً لاتجاهها في الحياة وفي الفن وفي الأدب — فإن الحرب العالمية الثانية قد أدت إلى طغيان موجات أعظم اتساعاً وأشد عمقاً من الفرويدية والسيرالية وهي تلك الموجات التي تسمى الآن بالوجودية، والتي تشبه أن تكون عقيدة أو ديناً جديداً يسعى لاكتساح كافة الديانات ، والحلول محلها في قيادة البشر عبر الحياة .

والواقع أن الحرب العالمية الثانية قد أحدثت في الضمير الإنساني أزمة بالغة العمق ، فأخذ الناس إزاء ما صاحبها من غدر وعنف واستخفاف بالمثل والقيم يتشككون في حقيقة تراث الإنسانية الروحي كله، ويعودون إلى التأمل فيما كان المتشككون والمتمردون قد سبق أن أكدوه ، من أنه لا حقيقة لوجود الله أو لوجود المثل العليا والقيم الأخلاقية الخالدة ، وجمعوا كل هذه الآراء ببلوروها في بوتقة واحدة خرج منها ما يعرف الآن بالوجودية كمذهب فلسفي ، لم يقف انتشاره عند مستوى الفلاسفة بل امتد إلى الأدب والفن ، ونزل إلى الشارع ليؤثر في سلوك عامة الناس في الحياة العامة والخاصة ، وفي موقفهم من الأحداث: صغيرة كانت أم كبيرة. وبحكم انتشار هذا المذهب بين طبقات اجتماعية مختلفة الثقافة ومتباينة

الأوضاع اتخذ هذا المذهب تفسيراً خاصاً عند كل طبقة ، وحمى  
حول تحديد حقيقته ونتائج الوطيس في بقاع العالم المختلفة في الغرب  
والشرق .

والوجودية كما هو واضح في اللفظين الأجنبي والعربي مشتقة من  
كلمة الوجود وذلك على اعتبار أن الوجود *existence* يخالف الماهية  
*essence* ، وذلك باعتبار أن الفلسفة الكلاسيكية كانت ترى منذ عهد  
أفلاطون أن هناك لكل شيء ماهية ، أي صورة مثالية مجردة سابقة  
على وجوده وأن كل شيء إنما يخلق على صورة ماهيته ، أي أن الماهية  
سابقة على الوجود ، فالإنسان مثلاً قد خلق على صورة ماهية سابقة  
تشكون من مجموع أبعاده وخصائصه وملكاته . وهذه الماهية هي التي  
تصور الإنسان في ذاته بصرف النظر عن أفراد البشرية المختلفين  
في جزئيات لا تغير من ماهية الإنسان تغييراً جوهرياً .

وإذن فالأساس العام للوجودية هو إنكار وجود ماهية سابقة ،  
وعدم التسليم إلا بالوجود فحسب ، بل وحصر هذا الوجود بالنسبة  
للإنسان في الحقيقة اليقينية الوحيدة وهي « الكوجيتو » ، الديكارتي .  
والكوجيتو كلمة لاتينية الأصل معناها « أنا أفكر » ، وقد درج  
استعمالها في لغة الفلسفة رمزاً لعبارة شهيرة اتخذها ديكارت أساساً  
لفلسفته وهي « أنا أفكر إذن فأنا موجود » *Cogito ergo sum*

وما دام الوجود اليقيني قد تلخص في تفكير الفرد فقد انتهى سارتر  
أبعد الوجوديين صوتاً في هذه الأيام ، إلى القول بأنه لا يوجد شيء  
خارج هذا التفكير ولا سابقاً عليه ، وبالتالي لا يوجد إله ، ولا توجد  
ماهية ولا توجد مثل ولا قيم أخلاقية متوارثة لها صفة اليقين ، إنما  
كل هذا تراث عتيق أخذ الناس يتحللون منه ومن مصلحتهم  
أن يتحللوا منه حتى يلقوا هن كواهلهم أوزاراً ثقيلة ، وحتى يستطيع  
الفرد أن ينطلق في الحياة ليحقق وجوده الذي يختلط بما كان يسميه  
السابقون ماهية الإنسانية .

والواقع أن إنكار وجود الله ليس فكرة حديثة ، فقد سبق إلى  
هذا الإنكار فلاسفة القرن الثامن عشر في فرنسا مثل فولتير وغيره .  
ولكنهم في ذلك القرن بالرغم من عدم إيمانهم بوجود الله ، كانوا  
يرون فيه خرافة نافعة ، حتى قال فولتير ، إنه لو لم يكن الله موجوداً  
أوجب على البشر أن يخترعوه ، وذلك باعتبار أن وجوده يعتبر منبعاً  
لعدة مبادئ ضرورية لحياة الفرد والمجتمع . . وإنما الجديد في إنكار  
الوجودية لوجود الله هو أنها لا تسلم بأن هذا الإله خرافة نافعة  
كما كان يسلم فلاسفة القرن الثامن عشر ، وإنما تراها خرافة ضارة أخذت  
الإنسانية - في زعمهم - تتخلص منها ، ويجب أن تتخلص منها . ولعلنا  
نجد أيضاً لهذه الدعوة في المسرحية التي وضعها سارتر منذ عدة  
سنين والتي ظلت تمثل ثمانية عشر شهراً متتالية في مسرح سارة برنار  
في باريس وهي مسرحية « الذباب » التي نقلها إلى العربية الدكتور

يُسمّى القصاص باسم « الندم » أو « الذباب » . وهي مسرحية  
 استقى سارتر موضوعها من الأساطير اليونانية القديمة ، التي تزعم أن  
 أسيرة ( أترية ) الملكية اليونانية كانت أسيرة منحوسة ، قضت عليها  
 الآلهة بأن تتوارث فيها الجريمة إبناً عن أب ، فالمسرحية تبتدىء بعرض  
 افتتاحي نفهم منه أن كليتمنستر زوجة الملك أجائمنون سليل أترية  
 والعائد إلى وطنه أرجوس بعد انتهائه من حرب طروادة هذه الزوجة  
 قد تسامرت مع عشيقها إيجست لكي تقتل زوجها يوم وصوله وتزوج  
 من عشيقها ، وتترجع معه على العرش ، بعد أن دفعت ابنها أورست  
 إلى أحد أتباعها ليلقيه في غياهب الجبال كي تتخلص منه ، بينما استبقت  
 ابنتها إلكترا لتستخدمها كخادمة تؤدي لها ولزوجها الجديد أقذر الخدمات  
 وأحطها . ولكن الآلهة لم ترض بهذه الجريمة ، فأطلقت على المدينة  
 أسراباً من الذباب تنهش أعين ولحم سكانها . وهذا الذباب قد اتخذه  
 سارتر رمزاً للندم بدلا من تلك الغولات القديمة التي كانت ترمز للندم  
 أيضا عند اليونان وتسمى ( بالإيرينيات ) . ولذلك نرى بعض هذا  
 الذباب يستحيل في بعض الأحيان أثناء المسرحية إلى إيرينيات فعلية .  
 وتدور أحداث المسرحية حول التقاء أورست الذي نجى من الموت وتعهد  
 أحد المحسنين بالتربية حتى شب وبلغ رشدهم بأخته إلكترا ، ثم تدير  
 الأمر بينهما للانتقام لأبيهما ، بقتل إيجست وأمه كليتمنسترا . وبعد  
 تمام الجريمة تضعف إلكترا عن أن تتحمل عبثها لأنها لم تستطع أن  
 تتخلص من أوهامها الدينية القديمة المتوارثة ، فتشور على أخيها السفك

دم أمها مع أنها كانت من قبل أشد منه حماسة لهذا الانتقام ، كما تضج بالشكوى من طنين الذباب حولها ، ونهش الإيرينيات في جسمها وروحها . وعندئذ لا يرى أورست الذى تحرر من كل هذه الخرافات ومن منبعها الدينى بدا من أن يطلب إلى الذباب وإلى الإيرينيات أن تلاحقه هو وحده وأن تترك أخته بل وتترك مدينته أرجوس كلها لتلاحقه هو . ويسدل الستار على أورست وهو يغادر أخته ويغادر المدينة ، ومن خلفه أسراب الذباب التى ترمز للندم المزعوم الصادر عن التصوير الدينى للجريمة وعن المعتقدات الدينية المتوارثة . ولا شك أن نزول الستار عن هذا المشهد يوحى بأن المسرحية لم تتم فصولا وأن أورست قد غادر أخته الضعيفة لكي ينازل فى رعية القضاء أسراب الذباب ويواجهها بمفرده واثقا من أنه سينتصر عليها كما انتصر سارثر على أزمتة النفسية بتخلصه من فكرة الإله ومشتقاتها .

والذى لا شك فيه أن هذه المسرحية تعتبر ثورة ضد قضاء الآلهة ومافيه من تناقض ، " إذ نلج خلالها أن الجريمة كانت قضاء محتوما متوارثا فى الأسرة ، ومع ذلك تأبى الآلهة إلا أن تنزل بالمجرم الذى قتل أمه أشد العقاب ، فتسلط عليه أسراب الذباب أو الإيرينيات .

ولكن الوجودية لا تريد أن تسلم للإلهة بهذا التحكم الظالم ، ولذلك نرى أورست الذى يكاد يمثل سارثر نفسه يشور ضد هذا التحكم ، ويأبى إلا أن يخلص الإنسانية منه حتى ولو ضحى بنفسه فى سبيل هذا الخلاص ، فهجر وطنه مضطجبا معه الإيرينيات ، وكان سارثر يؤسس ديناً جديداً ،



وينهض بعبد الفداء، كما نهض عيسى من قبل عندما اشترى أو افتدى  
خطيئة الإنسان الأول، أي خطيئة آدم التي توارث البشر وزرها،  
بالصعود على الصليب تكفيرا عن تلك الخطيئة، كل ذلك فيما تقوله  
المسيحية، وإن كنا نظن أن توضيحية أورست — سارت قد لا تبلغ توضيحية  
المسيح، وذلك لأن أورست فيما يبدو قد عقد العزم على أن يصرع  
الإيرينيات وألا يتركها تصرعه، وإن تكن النتيجة في الحالتين واحدة،  
وهي تخليص الإنسانية من عبء هذا التراث الثقيل المتوارث وتحرير  
الإنسان.

والواقع أن عملية الهدم الواسعة التي تقوم بها الوجودية والتي  
تدعى أن الإنسانية قد قامت أو أخذت تقوم بها، إنما ترمى إلى تحرير  
الإنسان وجعله سيدا لنفسه. ومحققا لوجوده، فهي تقصر حقيقته على  
وجوده الفعلي، وعلى مجموع ما يأتبه من أفعال وما يصدره من أحكام  
بحريته المطلقة، التي لا يتحكم فيها إله ولا مثل ولا قيم متوارثة ولا  
عادات أو تقاليد، وإنما يتصرف الإنسان بحريته المطلقة متخلصا  
من كل المبادئ والأحكام السابقة.

والواقع أن الثورة على الأخلاق والمثل والتقاليد لم تبتدعها الوجودية  
أيضا، وإنما هذا اتجاه يرجع إلى القرن الماضي بل والقرن الذي سبقه.  
وقد ظهرت هذه الحملة بأشد عنفها على يد نيتشة بعد أن مهد لها شوبنهاور  
، وغيره تمهيدا قويا، إذ قال أولئك الفلاسفة إن الأخلاق ليست إلا  
خرافات اخترعها الضعفاء ليتقوا بها بسطوة الأقوياء في معركة الحياة.

ولمالم يكن بد الحياة من أن يكون لها هدف ينتظم السلوك على هديه، فقد قال شوبنهاور بأن هذا الهدف هو إرادة الحياة . وأما نيتشة فلم يقنع بهذه الإرادة المتراضعة بل قال بإرادة القوة ، حتى أصبحت تلك الإرادة عند بعض المفكرين المحدثين مثل « أو تانيمر » ، الإسباني قيمة مقدسة .

وكذلك الأمر عند سارتر والوجودية التي ، إذا كانت قد زعمت أن الإنسان قد تخلص من تراثه الأخلاقي المتوارث أو وجب أن يتخلص ، فإنها لم تغفل عن تحديد هدف للإنسان يحقق وجوده على هديه، وهذا الهدف هو تحقيق الوجود ذاته، أي تحقيق الحياة الفردية ثم التضامن البشري، وذلك باعتبار أن حياة كل فرد مرتبطة بحياة غيره من الناس وبمؤثرة فيها ، بل ونموذج قد يحتذى به غيره من الناس .

وإذن فالوجودية إذا كانت تقول بأن الإنسان حر، أو أصبح حراً ، لا يخضع لأية قيمة متوارثة ، فهي مع ذلك لا تترك له تلك الحرية مطلقة الزمام بغير هدف ولا غاية ، أي لا تجعل من تلك الحرية غاية في ذاتها فتقلب إلى ما يشبه الفوضى ، على نحو ما يفعل رجل كأندريه جيد الذي يدعو تلميذه في مطلع كتابه المسمى «الغذاء الأرضي» إلى أن يتحرر فيخرج من أسرته أو من قريته أو من وطنه أو من أي شيء يقيد لينطلق حراً ، دون أن يحدد له أي هدف يؤمله بعد هذا التحرر. نعم لا يدعو سارتر إلى مثل هذه الحرية الشبيهة بالفوضى ، وإنما يرتب على حرية الفرد نتيجة خطيرة ، وهي المسئولية وضرورة

تحميلها ، ثم الالتزام بالفعل والقول ، ولا غرابة في ذلك فإن الحرب الأخيرة إذا كانت قد وضت إيمان الفرنسيين من أمثال سارتر بكافة القيم والمعتقدات ، إلا أنها مع ذلك قد ألقت عليهم مسئولية جسيمة في الدفاع عن أنفسهم وعن وطنهم بعد أن اجتاحتهم الألمان ، ولا نزل بهم النذل الخالد ، إن لم ينزل بهم الفناء المطلق . ولذلك نادى وجوديتهم بالمسئولية وبالالتزام وسموا أدبهم الوجودي بالأدب الملزم ، أى الأدب الذى يتخذ له - هدفاً أساسياً - التزام موقف أخلاقى واجتماعى محدد ، من كل حدث فردى أو اجتماعى أو وطنى . وبذلك جعلوا القيمة الفنية والجمالية للأدب فى المرتبة الثانية بعد القيمة الأخلاقية والاجتماعية الملزمة . وهكذا يتضح كيف أن الأدب الوجودى هو أدب التزمى ، بل إنه هو الأدب الذى روج لهذا الاصطلاح ، وإن يكن من الواجب أن نميز بين أدب الالتزام وأدب الفكرة أو الرسالة ، فالأدب الملزم لا يخترع قصة أو رسالة أو يبشر بقيمة من القيم . بل هو أدب يهدف إلى تصوير الواقع ويقول بأن الوجودية ذاتها واقع لا قيمة . ولكنه يدعو فى نفس الوقت إلى إصدار حكم ، صراحة أو ضمناً ، على كل حادثة أو كل موقف ، على أن يكون هذا الحكم حراً صادراً عن تقدير الشخص الذاتى ، لا مستنداً إلى قيمة سالفة .

الأدب الوجودى إذن أدب التزم ، كما أنه يزعم أنه يستمد الوجودية من واقع الحياة الراهنة ، ويستقرها من سلوك البشر . ولكنه فى الواقع لا يستطيع أن ينكر أن الوجودية لم تصبح بعد مذهباً عاماً للأفراد أملت تطورات الحياة . ولذلك نرى سارتر فى إحدى مسرحياته المتأخرة - وهى الأيدى القذرة التى ترجمها الأستاذان سهيل إدريس وإميل شويرى - يصور شخصيات

مختلفة نخص بالذكر منها شخصيتي هودرر وهو جو .

أما هودرر فيمثل الشخصية الوجودية التي تحررت تحرراً كاملاً ثم تحملت مسئوليتها كاملة نحو نفسها ونحو المجتمع البشري الذي تريد إسعاده، وذلك بينما نرى هوجو لا يزال مستعبدا للقيم التي يلقنها له الحزب الشيوعي برياسة لويس. ولذلك نرى هوجو كآلة الصماء في يد لويس، الذي يحرضه على اغتيال هودرر، ولكنه لما كان هوجو لا يصدر عن حرية الكاملة ولا يلتزم بوحى من هذه الحرية، وإنما يتلقى الأوامر من الخارج، فإنه يبدو شخصية ضعيفة مترددة لأنها منقادة. وذلك بينما يفوز هودرر بكل إعجاب، لأنه شخصية وجودية متحررة لا تلتزم إلا بوحى من نفسها وإن يكن الجميع أعضاء في الحزب الشيوعي، على نحو ما كان سارتر نفسه منضمًا للحزب الشيوعي ثم اختلف معهم وأصبح هدفاً لهجماتهم العنيفة، لأنه طالب بحريته الفردية داخل الحزب، وأبى أن يصبح آلة منقادة كهوجو وغيره. وإن يكن قد ظل شيوعي الاتجاه على طريقته الخاصة، وعلى سبيل الكتابة والتأثير الفكرى دون الاشتراك فى عمليات التكتيك والتنظيم الحزبى .

وهكذا يتضح الوضع الحقيقى للوجودية، فهى إذا كانت تزعم أنها ليست قيمة بل واقعا، فإن هذا الواقع نفسه لا يزال يشق سبيله إلى الوجود أى إلى نفوس الأفراد المختلفين، وربما كان هو السبب فى انصراف سارتر إلى كتابة عدد ضخم من السناريو والمسرحية والمقالة، وكما تهدف إلى إثبات أن الوجودية آخذة فى التغلغل فى الإنسانية، بأنها ليست مصدر ضعف ولا انهيار للبشر، بل على العكس مصدر قوة ورجولة وخير، تنبع من تحرير الإنسان، وتحمله مسئوليته، والقضاء عليه بضرورة الالتزام فى كل حدث أو مشكلة تواجهه فى الحياة .



وإذا كانت الوجودية تركز على عمد ثلاثة : هي الحرية ،  
والمسئولية والالتزام ، فقد كان من الطبيعي أن تنتج عنها عدة نتائج  
أو مشاعر خطيرة يمسها الفرد في سلوكه عبر الحياة . وهذه المشاعر  
لم يغفل عنها سارتر ، بل واجهها وبلورها في ثلاثة ، هي : القلق  
والهجران واليأس .

فأما القلق فإنه إحساس من الطبيعي أن يستشعره الوجودى  
مادام لا يريد أن يستند في حياته وتصرفاته وأحكامه إلى إله أو قضاء  
وقدر ، أو أى نوع من أنواع الجبرية ، أو ضرب من ضروب القيم  
الأخلاقية والاجتماعية ، ويأبى إلا أن يعتبر نفسه حراً حرية مطلقة ،  
ولما كانت هذه الحرية تستتبع - بالضرورة - المسئولية عند الوجودى ،  
فإنه لا بد أن يستشعر القلق من هذه المسئولية ، وما تستتبعه من التزام  
وتخير لما يريد أن يلتزم به . ونفس هذه الحرية والتخلص من كافة القيم  
المتوارثة ، هى التى تولد أيضاً فى نفس الوجودى الشعور بالهجران ،  
أى الشعور بأنه وحيد مهجور لا عون له ولا سند خارج نفسه التى  
تتحمل بحكم حريتها أفدح المسئوليات ، وبحكم انتفاء القضاء والقدر  
والجبرية والحتمية ، بل وانتفاء العزاء الذى يقدمه الاعتقاد فى الحياة  
الأخرى ، وما قد نجده فيها من تعويض عن بؤس هذه الحياة ، فإن  
الوجودى قد يستشعر اليأس . ولكن سارتر لا يريد أن يسلم بهذا  
اليأس ، وذلك لأنه يؤمن بأن العمل غاية فى ذاته ، وليس من الضروري  
أن يكون وسيلة لنتيجة معينة أو لتحقيق هدف بذاته . ويمكن  
الوجودى أن يعيش من أجل العمل وأن يجد جزاءه الكامل فى العمل  
ذاته وفى لذة ذلك العمل . ومثله فى الحياة مثل الصائد الذى لا يجد  
لذته ولا أمله فى صيد العصفور وأكله ، بل يجد هذا الأمل وتلك اللذة



في عملية الصيد ذاتها، وهو أمل ولذة يفوقان بكثير نتيجة عملية الصيد.

\*\*\*

هذه هي الوجودية كذهب فلسفي وأدبي، وهذه هي الوجودية في حدود اعتبارنا لها واقعاً إنسانياً راحناً أو قيمة ودعوة إلى فلسفة جديدة، يراد نشرها بين البشر.

وأما حكمنا على الوجودية فتستطيع أن نستمد من مضمونها نفسه، فهي وإن كانت تدعو إلى التخلص من القيم المتوارثة إلا أنها تدعو في نفس الوقت إلى الالتزامية، أي إلى الصدور في النهاية عن قيم جديدة يرتضيها كل فرد في وضع معين. ولما كانت تعترف بأن التزام كل فرد لا يقف تأثيره عند نفسه بل يمتد إلى غيره ويؤثر في الإنسانية كلها بحكم التضامن البشري، فإننا نستطيع أن نقول بأنها لو انتشرت فلا بد أن تؤدي في النهاية إلى تكديس جملة كبيرة من القيم التي قد تكون تراثاً يحل محل التراث القديم، وذلك بعد فترة بلبلية قد تطول أو تقصر تتبلور فيها تلك القيم الجديدة، بل وتتحجر كما تبلورت وتحجرت القيم القديمة بحكم المحاكاة والتلقين، ونزعة الإنسان الفطرية إلى التخفف من حمل المسئولية.

وإذا كانت هذه هي النتيجة الحتمية البعيدة أو القريبة للوجودية فإننا لن نلبث أن نتبين ما فيها من إسراف وذلك لأننا وإن كنا نميل إلى التسليم مع الوجودية بأن الكثير من القيم المتوارثة قد أوقدت الإنسانية إيمانها الصادق بها، بل وأصبحت أحياناً وسائل للجهنم والخداع والتضليل والتخلص من المسئولية، كما تؤمن بأن الإنسانية في مسيس الحاجة إلى تجديد القيم ونفث حرارة الإيمان فيها والإخلاص لها، إلا أننا مع ذلك لا نستطيع أن نرى خيراً في التسليم بضرورة اتساع

عملية الهدم على هذا النحو المخيف الذى يمتد الى فكرة الألوهية ذاتها، كما أننا نخشى أن ينوء عامة الناس بعبء تلك الحرية المطلقة التى يريد الوجوديون إلقاءه على كاهلهم . بل ونخشى أن يسوء هؤلاء العامة استخدام تلك الحرية أو التحرر على نحو ما شوهد فى مقاهى وكهوف سان جرمان بباريس ، بل ومقاديمهم فى الكثير من بقاع الشرق والغرب . وإذا كان سارتر وأمثاله من الفلاسفة يستطيعون تحمل أعباء هذه الحرية والبت فى كل موقف بحكم أو رأى يلتزمونه لخيرهم وخير الإنسانية ، فإننا لا نظن أن عامة الناس قد وصلوا أو من المنتظر أن يصلوا فى القريب إلى مثل فلسفة سارتر وشجاعته وحسه الأخلاقى، وذلك مع أنه ليس من الخير فى شئ أن نطلق للإنسان العنان قبل أن ينتصر على حيوانيته وأنانيته ، وقبل أن يستطيع أن يحقق بوجوده ذاته ماهية الإنسان ، أى إنسانيته الرفيعة التى تميزه عن غيره من الحيوان .

وأما أهم ما يدفع به سارتر عن نفسه تهمة تعريض الإنسانية لكل هذه المخاطر ، فهو ما يردده من أن مذهبه ليس دعوة إلى مذهب أو دين أوقيمة جديدة ، وإنما هو استقرار للواقع وتسجيل لتطور إنسانى . لكن مؤلفات سارتر الأدبية تنطق بنفسها بأن هذا الواقع لم يصبح واقعا شاملا، وأنه هو وأنصاره إنما يساعدون بمؤلفاتهم على تعميم هذا الواقع بتصوير الوجوديين فى صورة الأخيار الشجعان ، وغير الوجوديين فى صورة العبيد المترددين .

## الثورة على المسرح التقليدي

لقد شهد عصرنا الحاضر عدة ثورات لا ثورة واحدة على الأصول الفنية للدراما بمعناها التقليدي ، وهذه الثورات منها الإيجابي السليم ومنها الثوري المريض الذي يجتمع فيه التمرد اليائس على الحياة والتمرد على مرآة تلك الحياة وهي المسرح بأصوله التقليدية التي استقرت على أساس المحاكاة للحياة في واقعها وممكناتها ومثالياتها .

### الأوتشرك

فمن الثورات التي ظهرت ضد الصورة التقليدية لفن الدراما ما ظهر نتيجة لظهور أهداف جديدة لفن المسرح، حيث ظهر أدباء ونقاد يطلبون من المسرح أهدافاً أخرى غير التطهير وتحليل النفس البشرية ونقد الحياة أو التغني بها . ففي الإتحاد السوفيتي ظهر فن مسرحي جديد سمّوه (الأوتشرك) وهي كلمة روسية معناها التحقيق أو الإستطلاع، أي الريبورتاج، على نحو ما نقول في المصطلح الصحفي «تحقيق صحفي»، و«ريبورتاج»، أو «إستطلاع صحفي». فالأوتشرك مسرحية تعتبر بمثابة ريبورتاج درامي أي إستطلاع لنتائج حدث أو ظاهرة سياسية أو إجتماعية كبيرة وعرض نتائج هذه الدراسة والإستطلاع مجسمة في صورة درامية، أي في شكل أحداث وشخصيات وحوار . و الفرق كبير بين مثل هذه الصورة الدرامية والصورة الدرامية التقليدية التي كانت تقوم على وحدة الموضوع ووحدة الحدث وتعرض قطاعاً محدداً أو أزمة محددة من قطاعات وأزمات الحياة . ولقد حدث

أن شهد مسرحنا القومى ما يشبه الأوتشرك شهاقويا وإن كنا لا ندرى هل قصد مؤلف تلك المسرحيات وهو ( نعمان عاشور : إلى ذلك قصداً أم هي مجبض المصادفة والاجتهاد الشخصى . فمسرحية الناس (الى فوق ) التى ألفها نعمان عاشور وعرضها المسرح القومى تعتبر من نوع الأوتشرك من حيث أنها دراسة وتحقيق واستطلاع للنتائج التى أحدثتها ثورتنا الأخيرة فى عقلية الطبقات المختلفة فى مجتمعنا، حيث نرى أحد الباشوات وزوجته يمثلان فى المسرحية الطبقة الأرستقراطية التى أطاحت الثورة بعنجهيتها . . . ومع ذلك فإن الباشا إذا كان قد بدأ يدرك أن الأوضاع قد تغيرت فإن زوجته قد ظلت ساهرة فى عمايتها ، فالزوج يأمر سائقه أن يغلق الجراج على العربة الكبيرة الفخمة على أن تكتفى الأسرة باستخدام العربة الصغيرة بينما الزوجة ترفض هذا التغيير وتأمر السائق فى إصرار بإخراج العربة الكبيرة لتستقلها كما كانت تفعل قبل الثورة لتذهب إلى ما كان يسمى بالجمعية الخيرية للنساء ، وهى فى الواقع كانت جمعية استعراض وثرثرة وتظاهر كاذب . وفى هذا تجسيد لما أحسه المؤلف من أن الثورة رغم ما أصدرت من قوانين حدثت من الثراء الفاحش لم تستطع بعد أن تغير تغييراً تاماً — العقلية الأرستقراطية البائدة . ومن ناحية أخرى تعرض هذه المسرحية ما انتهى إليه المؤلف من أن الثورة إذا كانت قد نادت بتحرير المستضعفين من الذل والعبودية وطالبت كلا منهم بأن يرفع رأسه فإن كل هذه الإجراءات والنداءات لم تحقق بعد أهدافها . وقد جسد المؤلف هذه النتيجة التى استخلصها من تأمل الواقع الجديد فى شخصيتى

أم كانت تعمل خادمة في قصر الباشا ، وبعد قيام الثورة ظلت تكافح مع ابنها حتى استطاع أن يتم تعليمه العالى وينال ليسانس الحقوق ، وعندئذ تطلعت الأم وابنها إلى نسب عائلة تمت لأسرة الباشا بصلة القرابة . وبالرغم من أن هذه العائلة تعتبر من الفرع الفقير أو المتوسط في أسرة الباشا إلا أننا نرى هذا الشاب عندما يتجه مع أمه لطلب يد الفتاة التي يتطلع إلى الزواج منها — نراه قد جلس منكشاً معقود اللسان وكأنه قد أصيب بالبسم في حجرة استقبال تلك الأسرة ، وما ذلك إلا لأن هذا الشاب رغم إتمام تعليمه العالى لا يزال مصاباً بمركب النقص والذل الذي شب عليه منذ الطفولة ، مما يقطع بأن الثورة رغم كل ما فعلته لإنصاف المسحوقين لم تستطع بعد أن تغير تغييراً جذرياً من نفوسهم ومن عقليتهم لأنهم لا يزالون يعانون من مركبات النقص والذل التي كانت قد انغرس في نفوسهم .

وبذلك يتم المؤلف تحقيقه أو استطلاعاه أوريبور تاجه الدراى الذى ظهر فى شكل مسرحية ، ولكنه لم يخضع للأصول التقليدية لهذا الفن ، بل يعتبر ثورة على تلك الأصول نابعة عن الهدف الجديد الذى أصبح المسرح مسرح الأوتشرك يستهدفه ، حيث يرمى الأوتشرك إلى دراسة ظاهرة من الظواهر وتجسيدها فى صورة درامية وإن لم نستطع أن نقول إنها صورة درامية بالمعنى الفنى التقليدى للدراما .

### المسرح الملاحمى

وكانت الثورة الثانية على الصورة التقليدية للدراما وهدفها هى ثورة برتولد برخت الذى أراد أن يستخدم المسرح كوسيلة



لاستصدار أحكام من الجمهور في قضايا سياسية واجتماعية وإنسانية مختلف عليها، وللمؤلف فيها ككاتب يسارى آراء محددة يريد أن يكسب الجمهور إلى جانبها ، ولذلك سميت مسرحياته تلك بالمرح الملحمى ، أى المسرح النزالى الذى يريد المؤلف أن يستخدمه كسلاح للبت فى قضية من القضايا الهامة وكأن الجمهور قد تحول إلى هيئة تحكم والممثلين إلى مترافعين فى قضية من القضايا ، ولذلك يقوم التمثيل فيها لا على تقمص الأدوار، بل على العكس على البعد عن الشخصيات الدرامية ، وتقديم الحوار والأحداث كما يقدم المحامى الأدلة والبراهين التى تصلح كحججيات فى الحكم المراد استصداره من الجمهور ، وهذا النوع من التمثيل يطلق عليه عند أهل هذه الحرفة اسم « التغريب » أى إعتبار الممثل دائماً نفسه غريباً عن دوره وليس متقمصاً له ، أى أنه لا يعيش دوره بل يكتفى بتقديم أدلة وبراهين وحجج فى القضية المعروضة .

ونستطيع أن نضرب لذلك مثلاً بمسرحية « دائرة الطباشير القوقازية » التى استقدم المسرح القومى فى الصيف الماضى مخرجاً من فرقة بريخت فى برلين الشرقية لإخراجها على النمط الجديد ، فهذه المسرحية يعالج فيها برتولد بريخت قضية ملكية الأرض الزراعية ومن أحق بهذه الملكية ، أهو من ملكها بالميراث أرضاً مهمة شبه بور ، أم الذى حرثها وزرعها سنين متتالية وبذل لها الكثير من ذات نفسه حتى أخصبت وآتت ثمارها ، وكأنه بجهد وعرقه قد أحيا موتها وخلقاً خلقاً جديداً . والمسرحية تنقسم إلى جزئين يعرض المؤلف فى الجزء الأول منها صورة النزاع الذى نشأ بين المالك

بأوراثته والزارع الكادح العامل المجد على شريعة تملك هذه الأرض.  
 وينتهي هذا الجزء من المسرحية دون أن يصل هذا النزاع إلى حل  
 أو نهاية . ثم نقلنا المؤلف فجأة إلى الجزء الثاني من المسرحية وهو  
 جزء يقدمه المؤلف لنقيس عليه في حل النزاع السابق على ملكية  
 الأرض والبت فيه بواسطة الجمهور نفسه، وفقاً لمنطق القياس العقلي.  
 ففي هذا الجزء الثاني نرى امرأتين تتنازعا على ملكية صبي كانت أحدهما  
 وهي أمه قد تخلت عنه لأنانيتها وانشغالها بزيبتها وملايسها وبهرج  
 حياتها وتخلفا من مسئوليته ، فاحتضنته المرأة الأخرى وغذته  
 وربته وبذلت في سبيله الكثير من ذات نفسها رغم فقرها ، حتى  
 شب الطفل وأصبح صبيا يغري الناظرين ، ورأته أمه في هذه  
 الصورة المخزية فطمعت فيه وحاولت استرداده بدعوى أنها تملكه  
 كطفل لها ، غير أن الحاضنة نازعتها في شرعية هذا الادعاء وفي  
 أحقيتها بالطفل . واحتكمت المرأتان إلى القاضي الذي أمر برسم  
 دائرة واسعة بالطباشير في ساحة قاعة الجلسة وأمر بأن يقف الطفل  
 وسط هذه الدائرة على أن تجذبه كل من المرأتين من أحد ذراعيه  
 ومن تنجح في جذبه إليها يكون لها ، فأخذت الأم الأنانية التي  
 لا تحركها إلا غريزة الملكية الحيوانية تجذب الطفل من ذراعه في  
 شدة وعنف بينما خشيت المرأة الأخرى أن يصاب الطفل بأذى  
 إذا هي شدته من الذراع الآخر بنفس العنف ، وفضلت أن يضيع  
 منها الطفل سالما على أن يصاب بأذى . وعندئذ نرى القاضي يحكم  
 بالطفل للحاضنة التي ترفقت به وضحت برغبتها في استبقائه وتملكه  
 في سبيل المحافظة على حياته وعدم إيذائه .

وواضح أن هذه المسرحية وأمثالها من المسرحيات الملحمية لا تلتزم الأصول التقليدية للدراما في شيء فليس فيها حبكة موحدة ولا بناء درامي موحد بل ولا وحدة موضوع ، حتى لكان جزئها منفصل كل منهما عن الآخر ، ولذلك ابتكر برتولد برخت بنفسه هذا الاسم الجريء اسم المسرحية الملحمية ، عندما فر من وجه هتلر والنازية عام ١٩٣٣ ليعيش لاجئاً في أمريكا ولا يعود إلى ألمانيا إلا بعد هزيمة هتلر والنازية في الحرب العالمية الثانية . وبعدها عاد برتولد برخت إلى ألمانيا ليستقر في ألمانيا الشرقية ويقدم المسرحيات التي كتبها في منفاه وسماها المسرحيات الملحمية لأنه اتخذ في منفاه الفن المسرحي سلاحاً يحارب به النازية ويؤيد القضايا الشيوعية التي كان يميل إليها ، وإن لم يعتبره الشيوعيون نقياً في شيوعيته . وفي هذه المسرحيات الملحمية لا يكتفي برتولد برخت باستخدام الوسائل الفنية الخاصة بالدراما ، بل يلجأ إلى كافة وسائل الإقناع والتأثير الأخرى ، حيث نراه في إخراج بعض مسرحياته يستخدم اللافتات والشعارات المكتوبة عليها ويلقها على الستائر ، كما نراه يستخدم السينما أيضاً بتحويل ستارة ( الفوندو ) إلى شاشة سينما يعرض عليها أثناء تمثيل المسرحية بعض مشاهد توهم بأنها واقعية صورت على الطبيعة لتسجل مثلاً قسوة وهمجية وغلظة الحكم النازي في ألمانيا في مسرحيته الملحمية التي كتبها باسم « عظمة الرايخ الثالث وبؤسه » .

## ثورة اللامعقول

وفي السنوات الأخيرة راجت في العالم ثورة جديدة لاعلى الفن المسرحى وحده ، بل وعلى الحياة أيضاً . وهى ثورة يمكن أن ننظر اليها كمرض عارض من أمراض عصرنا الذى شاع فيه قلق الإنسان على مصيره وعجزه عن فهم حماقات البشر الذين يعدون الوسائل الجهنمية للقضاء الكامل ، وبسبب العجز عن الفهم والعجز عن السيطرة على تلك الحماقات قال عدد من الأدباء بالامعقولة الحياة ، أى بعدم إمكان فهمها وتبين أسباب ما فيها من مظالم وحماقات ، وقد راوا أن تصوير اللامعقول فى الحياة لا يمكن أن يخضع لقواعد الفن مادام قد ثار على منطق الحياة ذاتها وأعلن عدم وجوده . ولما كان هذا النوع من المسرحيات يصدم مألوف البشر عن الفن والحياة فإننا نراه لا يعرض فى المسارح الجماهيرية العامة ، بل يعرض فى مسارح خاصة سميت فى فرنسا وحدها (بمسارح الجيب) رمزا إلى صغرها حيث لا تتسع إلى أكثر من (٥٠ مقعدا ، وسميت فى بعض البلاد الأخرى بالمسرح الصغير . وفى أمريكا اخترعوا نوعا آخر من دور المسرح سموه مسرح الساحة Arena-theatre حيث تقع منصة المسرح فى الوسط ويحيط بها جمهور المتفرجين من جميع النواحي . وليس بخاف ما هناك من صعوبات فى الإخراج والتمثيل على خشبة مثل هذا المسرح حيث يجب ألا يولى الممثلون ظهراهم باستمرار إلى جانب من الجمهور فضلا عن صعوبة تنظيم عمليات دخول وخروج الممثلين وإسدال ورفع الستائر الدائرية ،

وبسبب كل هذه الصعوبات أخذ هذا النوع من المسرح يختفي شيئاً فشيئاً في أمريكا ذاتها، وذلك بينما تزداد مسارح الجيب والمسارح الصغيرة انتشاراً في الكثير من بلاد العالم لاستخدامها كمسارح تجريبية من ناحيتي النصوص الدرامية ووسائل وطرق الإخراج معاً.

وقد روج لمذهب اللامعقول عدد من الأدباء الذين يقيمون الآن في باريس وإن لم يكونوا فرنسي الأصل مثل : صمويل بيكيت الإيرلندي الأصل الذي يقيم في باريس ويكتب مسرحياته بالفرنسية أولاً ثم يترجمها بعد ذلك إلى الإنجليزية بنفسه ، وقد تتلمذ سنوات طويلة على يد الأديب الانجليزي ( جيمس جويس ) الذي أقام هو الآخر مدة طويلة في باريس وكتب فيها قصته الشهيرة التي سماها ( أوليس ) وفيها يطلق لحواطره العنان لتتداعى تلقائياً دون نظام أو ترتيب ، بل ودون ترقيم أيضاً ، وسماها بهذا الاسم لأنه يقص فيها رحلة حياته وما خلفته في نفسه من ذكريات وأثارته من خواطر وانفعالات ، فهو جواب حياة كما كان أوليس في ملحمة الأوديسة خلال السنوات العشر التي قضاها في رحلة عودته من طروادة في آسيا الصغرى إلى جزيرة إيتا كما مقر ملكه عند ساحل بلاد اليونان الغربي في الإدرياتيك ، وكذلك يوجين أونسكو (الروماني الأصل ، وأخيراً آداموف الأرمني الأصل وكلاهما يقيم أيضاً في باريس.

وهؤلاء الكتاب أصحاب مذهب اللامعقول الذي كان له بذور سابقة عند ( نجويس ) ثم عند ألبير كامى الذي روج لهذا الاصطلاح ، إصطلاح اللامعقول في قصصه ومسرحياته . غير



أن هذه الجماعة غالت فيه وعمته ووصلت به إلى التجريدية المطلقة ، وهذه التجريدية المطلقة نحسها بوضوح في مسرحياته ، ففي مسرحية دنهاية اللعبة ، يخبرنا كلوف دائماً في حوارهِ مع هام أن الوقت ساعة الصفر ، أى أننا خارج نطاق الزمن . كما يخبرنا أنه لا وجود لشيء خارج المشهد الذى نراه ، رمزا إلى الانطلاق من إطار المكان أيضاً ، وبذلك تجرى أحداث المسرحية فى المطلق المجرد الخارج عن إطارى الزمان والمكان وما فيهما من عوامل وملايسات ونسبية ، وهذا هو المقصود بالتجريدية فى مثل هذه المسرحيات . والمقصود من هذه التجريدية عندئذ هو إظهار الحقيقة المتنافية المطلق لجوهر الحياة بصرف النظر عن الزمان والمكان وخارج الزمان والمكان أى على نحو تجريدى مطلق ، وهم بذلك يريدون أن يقولوا لنا إن الحياة فى جوهرها وفى حقيقتها التجريدية شيء لا معقول أى غير مفهوم ولا قابل للفهم أو التفسير ، ولذلك يبلغ هؤلاء الكتاب فى التشاؤم أقساه ، فالتشاؤم أى البحث والكشف عما فى الحياة من مظالم وشرور وآثام وفساد ليس جديداً على الأدب ، بل إن الأدب قد كان فى معظمه وعبر القرون نوعاً من الاحتجاج الدائم المستمر على الحياة ، والواقعية النقدية تعتبر بطبيعتها مذهباً متشائماً يعتقد أن الشر هو الأصل فى الحياة وفى الإنسان ، وأن واجب الأدب الدائم هو الكشف عن هذا الشر وتصويره ، وبذلك تعتبر مذهباً متشائماً ، ولكنه تشاؤم غير يائس ، لأنه لا يكتفى بتصوير الشر ، بل يكشف أو يوحى بأسبابه .

وإذا كانت الواقعية ترجع معظم هذه الأسباب إلى فساد الأوضاع الاجتماعية وإفساحها المجال للظالم ، ولا استغلال الإنسان لأخيه الإنسان أو بطشه به ، فإن الطبيعة ترجع رد الشر أو معظمه إلى حقائق الجسم البيولوجية والعضوية وما في هذا الجسم من غرائز الأنانية والعدوان المفطورة فيه . وأى بحث وتصوير للشر لا يمكن أن يوحى باليأس مادام يكشف لنا أيضا عن العلل والأسباب التي يعتبر الكشف عنها أول مرحلة ضرورية في السيطرة عليها وإزالتها ، إما باصلاح الأوضاع الفاسدة في المجتمع إذا كان الشر نابعا عنها ، وإما بترويض غرائز الإنسان وتهذيبها عن طريق التقنية لها *canalisation* أو التسامى بها *sublimation* وبذلك لا يعود هناك مجال لليأس في مثل هذا المذهب المتشائم ، فاليأس لا يكون إلا حيث لا نعرف للشر سببا ولا علة كما لا نعرف له علاجا ولا وسيلة للخلاص .

وأصحاب اللامعقول يعتبرون يائسين في تشاؤمهم لأنهم يعلنون إفلاسهم وعجزهم عن اكتشاف علل وأسباب لما في الحياة من سخافات ومظالم ، ويؤمنون بأن اللامعقول هو حقيقة الحياة وجوهرها المجرد المطلق ، أى أنه لا علاج له ولا وسيلة للتخلص منه ، وبذلك تعتبر نظرتهم إلى الحياة نظرة يائسة لا متشائمة فحسب . وفي مسرحية *نهاية اللعبة* ( التي ترى أن الحياة لعبة سخيقة غير مفهومة ولا قابلة للفهم وأن نهايتها هي الموت والعدم ، ترى أربعة شخصيات في بؤس ساحق دون أن

نعرف لهذا البؤس سبباً ولا علة ولا حكمة ، فأحداها شخصية رجل ضرير كسيع نراه وكأنه قد قضى عليه أن يظل مقعداً في كرسيه حتى يوافيه فيه الموت ، فينشر على وجهه الضمادة القذرة التي هي الكفن ، والشخصية الأخرى لتابع له متصلب الساقين وكأنه قد قضى عليه أن يظل واقفاً أبداً الدهر على نحو ما قضى على الآخر بأن يظل مقعداً ضريراً . والشخصيتان الأخريان لأب وأم الشخص المقعد الضرير وقد بترت ساقا كل منهما في حادثة لا نعلم عنها شيئاً لأنها من مصادفات الحياة الملعونة غير المفهومة ، ثم ألقى بجزع كل منهما في صندوق قمامة كبير وأغلق عليه . وفي مرات قليلة يبرز الجذعان من الصندوق ليتبادلا فيما بينهما عبارات خاطفة تفيد سخف الحياة وضياعتها وفناءها ، مثل حديثهما عن أيام زواجهما الأولى ونزهتهما عندئذ في قارب ببحيرة كومو الشهيرة بإيطاليا ، وهذه الذكريات المشرقة إنما يستعيدانها ليشعرانا بسخافة الحياة وفنائها وعجزها ، عن طريق المقابلة ، عندما نرى الزوج يسأل زوجته عما إذا كانت تستطيع أن تقبله ، فتجيبه بحركة ضعيفة متهافئة من يدها قائلة إنها لا تستطيع ، رمزا إلى عجز الشيخوخة المطلق ، وبذلك يضيف المؤلف العجز عن الحركة إلى العجز عن الفهم لكي يكمل ظلام الصورة الحالكة اليائسة التي يرسمها المؤلف للحياة في هذه المسرحية ، التي لا فصول فيها ولا تغيير في المشاهد والأشخاص ولا تطور في الأحداث مما يعتبر ثورة على الأصول التقليدية للدراما ، فضلا عن الثورة العارمة اليائسة على الحياة نفسها وعلى جوهرها المطلق ، المجرى من إطار الزمان والمكان .

و ثورة الالامعقول على الحياة وعلى منطق العقل تجعل من كل محاولة لفهم مسرح الالامعقول على أساس رمزي أو سريالي أو فلسفي هيتافيزيقي معناها رد الحياة إلى نطاق العقل وإمكانية الفهم ، وفي هذا ما يتعارض مع فلسفة الالامعقول نفسه وزعمها أن الحياة لا تسير على منطق وأنها تبعا لذلك تستعصى على الفهم مهما بذل الإنسان من جهد ، فنحن لانستطيع أن نفهم في رأي ييكيت مثلا لماذا يصاب هذا الشخص بالعمى والكساح بينما يصاب آخر بتصلب الساقين، ولماذا تبت ساقا شخصين آخرين ويلقى بجذعيهما في صندوق القمامة ويبلغ بهما العجز حتى عدم القدرة على تبادل القبلات وتصبح أوقات السعادة الغابرة مصدرا للخسارة والاسى في حاضرهم المحزون الكتيب بعد أن كانت في الماضي عاملا منعشا ومريحا في الحياة ، وواضح ما في كل هذا من تشاؤم خالك في النظرة إلى الحياة وإلى مصير الإنسان المظلم الذي ينتهى ختما بالموت والفناء . وشتان بين هذا الموقف ومواقف سابقة لعدد من الأدباء والشعراء اللذين كانوا يؤمنون بإرادة الإنسان وقوة عزمه على مجابهة الملتأني بل وتو على مجابهة المرض والموت ذاتهما ، وفي أذنا العربي والآداب الأجنبية نأمثلة واضحة لإرادة الحياة النابضة مثل ما نراه في شعر أبو القاسم الشابي الذي كان يشكو من مرض في القلب ومات قبل الثلاثين من عمره ، ومع ذلك كنا نراه وهو في شدة المرض يتحدى هذا المرض ، بل ويتحدى الموت نفسه في عدد من قصائده الرائعة التي تعتبر من أجملها قصيدة « نشيد الجبار أو هكذا يغني برومئوس » وفيها يقول :

سأعيش رغم الداء والإعياى كالنسر فوق القمة الشماء

وعند عدد من الشعراء العالمين نحس الشجاعة التى ترى فى الموت نفسه ظاهرة طبيعية وانتقالا من مرحلة فانية إلى مرحلة باقية تستكمل فيها الذات الإنسانية الخالدة مقوماتها ، ومن ثمة لانراهم يفزعون من الموت نفسه ، بل يقبلونه برضى وفى غير فزع ، ومن أمثال هؤلاء الشاعران الانجليزيان الكبيران كيتس وروبرت بروك . وواضح الفرق الكبير بين مثل هذا الموقف وموقف اللامعقول المتشائم اليائس .

وقد ينتقل اللامعقول من الميتافيزيقية التجريدية الباحثة عن المصير إلى التشاؤم النفسى والاجتماعى بإظهار فساد النقيضين وسحقهما للإنسان على نحو ما نرى مثلاً فى مسرحية « الكراسى » ليوجين أونيسكو حيث نرى زوجا وزوجة فى التسعين من عمرهما منعزلين فى حراسة قصر بجزيرة منعزلة فيشقيان بتلك العزلة التى تسوقهما إلى اجترار هموم الحياة وتحويل الذكريات السعيدة أنفسها إلى منغصات وعوامل أسى وآلام ، على نحو ما تفعل العزلة المطلقة عندما تنزل بنا . وإذا كان هذان الشيخان يضحكان ويقهقهان أحيانا فإننا نحس فى ضحكهما ما يؤكد الحكمة الشائعة بأن سر البلايا ما يضحك . وعندما يخرج هذان الشيخان من عزلتهما بدعوة عدد كبير من الناس إلى زيارتهما فى بيتهما المنعزل فى الجزيرة لا نرى أشخاصا حقيقيين يحضرون إليهم بل أشباحا تجلس على كراسى خالية يحضرها الشيخان من مخزن القصر ، ومع ذلك نرى حديثاً



تافهاً لا ينقضى يدور بين هذين الشيخين وتلك الأشباح غير المرئية.  
 أى الكراسى الخالية . وبالرغم من خلو تلك الكراسى رمزاً لتفاهة  
 من دعوا للجلوس عليها واعتبارهم فى حكم العدم، نرى هذا الزحام  
 يفصل الرجل والمرأة عن بعضهما وبالتالى يزيد فى إحساسهما بالعزلة  
 والضياع . وهذا أيضاً له نصيب من الصحة فالإنسان كلما زادت  
 الجماعات من حوله ازداد إحساساً بالعزلة ، بدليل أننا نشعر بتلك  
 العزلة فى المدن التى تضم الملايين أكثر من إحساسنا بها فى قرية  
 قد لا تضم أكثر من عشرات . فهذه الملايين التى تطن وتضج تصبح  
 أشبه بهدير أمواج البحر الذى يزيد من إحساسنا بالوحدة والعزلة  
 عندما نجلس منفردين على شاطئ بحر هادر . ومعنى ذلك أن  
 المجتمع فى رأى هؤلاء المتشائمين لا يزيدنا هو الآخر إلا يؤسا  
 ومزيداً من الإحساس بالعزلة والضياع ، حتى لنرى الرجل الشيخ  
 فى هذه المسرحية ينادى زوجته وقد فصلت بينهما الجموع متحسراً  
 على أنه لم يعد قادراً بسبب هذا الزحام أن يسكن ويطمئن إلى  
 جوارها ، وكأن هذين الشيخين قد « استجارا من الرمضاء بالنار » .  
 كأنهما قد استجارا من العزلة المضنية ، بالمجتمع الأشد إضناءً ، وبهذا  
 يكتمل طرفا البؤس والتشاؤم والإحساس بالبؤس وضياع الحياة .  
 بل ويضيف المؤلف ما يفيد وهم الأمل والطموح ، فهذا الرجل  
 الشيخ نراه يزعم أن له رسالة يريد أن يؤديها إلى البشر وأن يستخلف  
 عليها خطيباً يذيعها بين الناس المائلين على الكراسى الخالية ، أى  
 يبلغ الرسالة إلى الفراغ والعدم ، ومع ذلك يتضح لنا أن هذا الخطيب

أخرس أبكم ، وبذلك تكتمل صورة هذه الرسالة وصورة الحياة التي ليست في النهاية إلا خطيباً أبكماً وأناساً جوفاً أو عدماً ، مما يقطع بفساد هذا الوهم وفساد ذلك الطموح . كل هذا بالرغم من تعلق الرجل الشيخ لما سمى في المسرحية باسم الإمبراطور الذي انشق قاع المسرح إشارة إلى دخوله إلى بيت الرجل العجوز . والإمبراطور هنا يمثل كل الأشياء التي قد يتعلق بها وهم الناس سواء أكانت تلك الأشياء إمبراطوراً أو حاكماً أو إلهاً أو أملاً أو طموحاً ، فكل هذه التفسيرات ممكنة لهذا الإمبراطور الذي يعلن الشيخ أنه خادمه وتابعه الأمين ، إشارة إلى استدلال الطموح لبني الإنسان رغم أنه خرافة وشبح ووهم باطل . وبهذا يمتد التشاؤم واليأس إلى ذوى الرسائل أنفسهم ويكتمل الظلام والحلوسة حول هذه الصورة المعتمدة للحياة وللصير ممّا على الأساسين السيكلوجي والاجتماعي .

وهكذا يتضح لنا ما في مسرح اللا معقول من ثورة على الحياة أو بتعبير أدق من تمرد يائس عليها ، فضلاً عن اتفاهه مع الأوتشرك والمسرح الملحمي في التمرد على الصورة التقليدية للدراما . ونحن إذا ما استطعنا أن نستسيغ الأوتشرك الذي ترجع أصوله إلى تشيكوف وجوركي ، ونستسيغ برخت الملحمي فإنني لا أستطيع أن أقبل مسرح اللا معقول لأنه مسرح مريض ، ولا أظن أنه من الممكن أن تتعايش الحياة مع المرض زمناً طويلاً ، ولا بد من أن

يتخلص أحدهما من الآخر . وأكبر الظن أن الحياة هي التي ستكون لها الغلبة في النهاية ، كما أن الفن لا يمكن أن يتحول إلى هذيان يائس غير مفهوم ولا قابل للفهم .

### خاتمة

هذه هي التخطيطات العامة لمذاهب الأدب الكبرى التي ظهرت عند الغربيين في العصور الحديثة منذ عهد النهضة حتى اليوم ، وهي مذاهب توثقت معرفة العالم العربي بها منذ نهضته الأخيرة . وإنه وإن يكن من العسير أن نجد مدارس أو جماعات عربية حديثة قد تقيدت بهذا المذهب أو ذاك إلا أنه مما لا شك فيه أن حركة التجديد الثقافي والأدبي في العالم العربي المعاصر ، سواء في الشرق أو المهجر ، قد تأثرت أكبر التأثير بكل هذه المذاهب التي اشتبكت وتداخلت في هذه الحركة التجديدية العامة ، على اختلاف في النسب ، وفقاً لظروف الحياة المختلفة ، ولأمزجة الأفراد واتجاهاتهم المتباينة . على أنه إذا كانت حركة التجديد الأدبي قد تأثرت بمذاهب الأدب الغربية المختلفة من حيث مضمون الأدب وأصوله ، فإنها قد تأثرت أيضاً بأبلغ التأثير من حيث غايات الأدب وأهدافه ، حتى رأينا المفكرين والأدباء يقتتلون اليوم في العالم العربي كله حول هذه الأهداف والغايات . اعلى نحو يستحق أن نتبينه وأن نوضح خطوطه العامة .

## غايات الأدب

لا شك أن حديثنا عن الأدب ومذاهبه قد تناول بالضرورة بعض إشارات لغايات الأدب ، وذلك باعتبار أن هذه الغايات لا بد أن تدخل في تعريف الأدب وتحديد مدلوله ، كما لا بد أن تدخل في التمييز بين مذاهبه المختلفة . وباستطاعتنا أن نلمح بعض هذه الغايات مثلاً في تعريفنا للأدب بأنه صياغة فنية لتجربة بشرية، أو أنه نقد للحياة ، كما باستطاعتنا أن نلمح بعض تلك الغايات عندما نحدد مذهباً أدبياً كمذهب الفن للفن بأنه المذهب الذي يتخذ للأدب غاية خلق القيم الجمالية ، أو عندما نحدد الرومانسية بأنها تتخذ للأدب غاية التعبير عن الذات الفردية ، أو أن الواقعية ترمي إلى إظهار ما في الحياة من قبح وشر .

كل هذا صحيح ، ولكننا بالرغم من استعراض حدود الأدب ومذاهبه ، لا تزال نشعر بأن هذا الاستعراض لم يجب على عدة أسئلة لا تزال تتردد في العالم العربي الحديث . بل وفي غير العالم العربي عن غاياته ووظائفه في الحياة .

فالناس يتساءلون في كل مكان عن غايات الأدب ووظائفه ، ويختلفون حول هذه الغايات والوظائف ، بل ويقتتلون . فمنهم من يقول إن الأدب كغيره من الفنون نوع من الترف الذي لم يعد له مجال في الحياة الحديثة القائمة على العلم والإنتاج ، ومنهم من يرى أن الأدب ضرورة من ضرورات الحياة ، وأنه يشبع في حياة الناس حاجات ملحة لا تقل خطورة عن غيرها من الحاجات المادية

وغير المادية . بل ومنهم من يرى أن من واجب الأدب أن يساهم في تنظيم الإنتاج العام وتنميته وتحقيق العدالة في توزيع ثرواته ، وذلك باعتبار أنه الوسيلة الأولى لرياضة أهم أداة من أدوات الإنتاج والاستهلاك وهي الإنسان .

ولا تقف المعركة الدائرة حول غايات الأدب ووظائفه ، عند ضرورته أو عدم ضرورته ، بل تمتد إلى الاختلاف حول الغايات التي يمكن أن يسعى إليها ، فيتساءلون هل يجب أن يكون الأدب ذاتياً أم موضوعياً . وهل يجب أن يكون فردياً أم اجتماعياً . وهل يجب أن يكون أدب جمال أم أدب حياة . وهل يكون أدب عاطفة وانفعال أم أدب عقل وتفكير . ثم هل يجب أن يحمل رسالة أخلاقية تهييية ، أم يكتفي برسالة الجمالية . هل يحسن أن يكون أدب شرح وتفسير وعرض وإيضاح ، أم أدب دعوة وهداية وإرشاد وتوجيه . وأخيراً هل يحسن أن يكون أدب هروب وحياد ، أم أدب رأي والتزام .

كل هذه اتجاهات تتصارع في مجال الأدب في العالم العربي وغيره من العوالم في العصر الحاضر ، فما بالنالو عدنا إلى التاريخ لنحاول استعراض الغايات التي كان يهدف إليها الأدب وغيره من الفنون في تاريخ الإنسانية الطويل ، الذي يمتد من الرجل البدائي حتى الرجل المتحضر المعاصر ، حيث نرى الآداب والفنون تختلط في نشأتها الأولى بالسحر ومعتقدات الإنسان البدائي ، ثم تنتقل من السحر إلى الدين ، حيث نرى فنونا أدبية خطيرة تولد في



كنف الدين ، وفي خدمة طقوسه وشعائره ومعتقداته ، على نحو  
مانشأ فن المسرح في عبادة ديونيزوس إله الكرم والخمر عند  
اليونان . ونشأ ما يشبه هذا الفن قبل ذلك في عبادة إيزيس  
وأوزوريس عند قدماء المصريين . ثم نجد الأدب ينتقل إلى خدمة  
المجتمع ، فيعتبر سجلاً تاريخياً لأحداثه الكبرى ، حتى قيل إنه  
السجل الأول لحياة شعب كالشعب العربي ، وذلك مع مزاجته  
عندئذ بين التعبير عن حياة المجتمع وأحداثه الكبرى ، والتعبير عن  
حياة الفرد وبعض خواطره أو عواطفه أو مشاهداته .

ثم تعقدت الأمور بنمو التفكير البشري وتناوله لمختلف مناحي  
النشاط الإنساني بالتحليل والتوجيه ، فلم يعد الأدب ينمو ويتطور  
بطريقة تلقائية تملأها ملايسات الحياة وحاجات الفرد والمجتمع ،  
بل تدخل التفكير الفلسفي ، وأخذ يستنبط للأدب والفن غايات  
جديدة ، وإن يكن قد ابتدأ على يد أرسطو باستقراء تلك الغايات من  
الأدب الذي سبق إنشاؤه بطريقة تلقائية ، وحاول أن يظهر غايات  
أو وظائف خفية كانت مستقرة في ذلك الأدب ، وكانت تعمل  
بعملها في النفوس على نحو لاشعوري ، ثم جاء هذا الفيلسوف  
الجبار ، فحاول أن يظهر إلى عالم الوعي والإدراك تلك الغايات  
والوظائف الخفية الفعالة ، ويفسر بفضلها استراحة الناس لهذا  
الأدب أو الفن وإقبالهم عليه .

وفي الحق إن أرسطو بوضعه لنظرية العلل ، كان قد مهد

لإخضاع الأدب وغيره من النشاط الإنساني لنفس النظرية العامة الشاملة ، ولم يكن بد من أن يطبقها على الأدب على نحو ما فعل في كتابه عن الشعر ، حيث نراه عند حديثه عن فن الترجيديا يضع لهذا الفن علة غائية هي التي سماها بالتطهير النفسي ، وإن يكن قد أجمل الحديث عن هذه الغاية إجمالاً تركها محوطة بالغموض ، وأفسح المجال في تفسيرها لشتى الآراء والنظريات .

وملخص نظرية التطهير Catharsis هو أن التراجيديا تطهر النفس البشرية بإثارة الخوف والشفقة . وبالرغم من اختلاف الآراء في تفسير هذه النظرية ، إلا أننا لا نعدو الحق القريب إذا قلنا إن أرسطو يريد أن يقول إن المأساة - بإثارة انفعال الخوف والشفقة بما تعرض من أحداث - تخلص نفوسنا عما هو مكبوت فيها من أمثال تلك الانفعالات ، وكأنها تداوينا بالتي كانت هي الداء . وإذا كان أرسطو قد قصر التطهير على هذين الانفعالين ، فالراجح أنه إنما فعل ذلك لأن التراجيديا الإغريقية القديمة التي استقى منها نظريته في الغالب تثير هذين الانفعالين دون غيرهما ، وذلك لأن محورها الأساسي كان الصراع بين الآلهة ، أو بينهم وبين الملوك والأمراء وأنصاف الآلهة ، أو بين قوى الكون المتضاربة . ولما كان فن المأساة قد تطور ، وأصبح يتناول تجارب البشر المختلفة ومحنهم في الحياة كأفراد وكأعضاء في المجتمع ، فإن باستطاعتنا أن نوسع من نظرية التطهير ، فنقول بأن فن المأساة لا يطهر

النفس البشرية من انفعالي الخوف والشفقة فحسب ، بل ويطهرها أيضاً من غيرهما من الاتفعالات والمشاعر المكبوتة . فالمأساة التي تعالج تجزية غرام عات محتم قد تطهر النفس من رغبة مكبوتة أو تلهف لمثل هذه المغامرة ، وبخاصة عند الشبان واليا فعين .

هذا ، ولقد سبق أن أوضحنا عند حديثنا عن التجربة البشرية التي يصوغها الأدب أن هذه التجربة قد تكون خيالية ، وادخاراً للطاقة الفعلية للكاتب . وباستطاعتنا أن نقول هنا أن ما يصدق على الكاتب يصدق على القارئ أو المشاهد ، فتصبح التجربة البشرية المعروضة عليه في المسرحية أو القصيدة إدخاراً لطاقته الفعلية وتطهيراً لنفسه من رغبته المكبوتة ، إذ يعيش في الخيال ما كان يود أن لو عاشه في واقع الحياة .

وتطور البحث في غايات الأدب بعد أرسطو فلم يعد قاصراً على الغاية التي يحققها على نحو لا شعوري ، كالتطهير ، بل امتد إلى الغايات الإرادية الواعية ، وذلك بحكم ظهور كل المذاهب الأدبية المختلفة .

ونستطيع أن نقول بأن المذاهب الكلاسيكية بوجه عام لا تتخذ الأدب وسيلة للتعبير عن الذات الفردية ، بل تتخذ الإنسان موضوعاً لدراستها ، وتجعل من هذه الدراسة غاية في ذاتها .

وضع ذلك فهذه الغاية لا بد أن تحقق عدة أهداف أخرى في السلوك  
الفردى والسلوك الاجتماعى ، كما قد تؤدي إلى تهذيب الجنس  
البشرى والرقى بمستواه الإنسانى العام . وكل ذلك استناداً إلى  
تلك النظرية الفلسفية الخالدة التى استهل بها سقراط رائد  
المفكرين فلسفته ، فقال إن الفهم هو الدعامة الأولى والأساسية  
للسلوك الفردى والاجتماعى ، وذلك سواء أكان الفهم منصرفاً  
إلى فهم الإنسان لنفسه أو فهمه لغيره أو معرفته للخير والحق  
والجمال فى ذاتها . وذلك باعتبار أن عدم فهم الإنسان لنفسه  
ومخالطته لها ، وعدم فهمه لغيره وما فى نفس ذلك الغير من  
نزعات ورغبات ومشاعر ، كما أن جهله لما هو خير وما  
هو شر — كل هذا يكون السبب الأساسى فى إغوجاج السلوك  
الفردى والاجتماعى . والإنسانية كلها لا يمكن أن تنسى  
ما صاح به سقراط من أن الإنسان لا يمكن أن يرتكب  
الشر وهو عالم أنه شر ، كما أنه لا يمكن أن ينصرف عن  
الخير وهو عالم أنه بخير .

ويمكننا يتضح كيف أن الأدب الذى يتخذ له غاية تحليل النفس  
البشرية وإظهار خفاياها وتفسيرها وإيضاحها، ويتخذ من هذه المهمة  
غاية مكثفية بذاتها — لا يمكن أن يقال بأنه أدب لا يخدم الحياة ،  
ولا يخدم الفرد أو المجتمع ، وذلك باعتبار أن الفهم الصحيح يعتبر أساساً

صلبا لكل سلوك فردى أو اجتماعى خير . وفى كل هذا ما يسلمنا إلى التعريف الذى أوردناه عن الأدب عندما قلنا إنه نقد للحياة .

وما أن انهارت الكلاسيكية حتى تشعبت الاتجاهات، وتعددت المذاهب ، ولم يجمع الأدباء بعد الكلاسيكية على أى مذهب .

والواقع أن الغايات التى اتخذت هدفاً للأدب فى كل مذهب كثيراً ما حددت على أساس فن خاص من فنون الأدب، كان محور تفكير واهتمام دعاة ذلك المذهب. فالرومانسية مثلاً عندما تقول بأن الأدب تعبير عن الذات الفردية إنما ينصرف تفكيرها إلى الشعر الغنائى بنوع خاص، وذلك لأنه الفن الأدبى الذى يستطيع تحقيق هذه الغاية ، بينما يقصر عن ذلك فن آخر كفن القصة أو المسرح ، الذى لا مفر له من أن يكون موضوعياً ، فالذاتية لا يمكن أن تدخله إلا لما أو بطريق غير مباشر ، أو فى ثوب التنكير . وعندما نهضت مذاهب أخرى تحارب الذاتية وتدعو للموضوعية كانت دعوتها منصرفة بالضرورة إلى الفن الأدبى الذى ظهرت فيه الذاتية وطغت عليه ، وهو فن الشعر الغنائى.

والمعركة التى دارت ولا تزال تدور بين الذاتية والموضوعية لا يريد الكثير من المفكرين التسليم بأساس التعارض فيها بالنسبة للشعر الغنائى ، لأنهم يرون أن هذا الفن لا يمكن أن يكون له غير هدف واحد هو التعبير عن النفس البشرية، وأنه حتى عندما يتحدث عن



الطبيعة والعالم الخارجى لا يمكن أن يتحدث عنهما حديث العلم، وكما هما فى العالم الخارجى، وإنما يتحدث عنهما كما ينعكسان فى النفس البشرية ويتلونان بألوان تلك النفس، وإلا خرج الحديث عن مجال الأدب.

أما الخلاف القائم بين القيمة الجمالية للأدب والقيمة النفعية أو الحيوية، فهو أيضاً لا يستند إلى تعارض أساسى، وذلك لأن الإنسانية قد أجمعت منذ الأزل حتى اليوم على أنه لا يمكن اعتبار كل كلام أدباً. فالعلم ليس أدباً، والتفكير المجرد ليس أدباً، وإنما يتميز الأدب عن غيره من الكلام أو التفكير بخاصة أساسية هى قيمته الجمالية التى تنبعث من خصائص أسلوبية، وبانعدام هذه القيمة ينعدم الأدب. وإنما يدور الخلاف حول استطاعة الأدب الاكتفاء بقيمته الجمالية دون القيم النفعية الأخرى أو عدم استطاعته.

والخلاف الجدى حول غايات الأدب هو الذى يتركز فى الخلاف حول موضوعات الأدب، وحول الموقف الذى يقفه الأديب من تلك الموضوعات، وهل يلتزم فيها برأى أم لا يلتزم. وذلك لأننا حتى لو سلمنا بأن الأدب تعبير عما فى النفس البشرية، فإنه من السهل أن تبين أن هذه النفس تحفل بالموضوعات، ففيها مشاعر خاصة وآمال وآلام ذاتية، وإحساسات وخواطر فردية أو ميتافيزيقية، كما أن فيها صوراً منعكسة عن المجتمع، وآمالاً وآلاماً للجماهير الناس. وإذا كان تعبير الأديب عن مشاعره الخاصة لن يعدم إحداث صداه فى نفوس

الغير ، ونزوله من تلك النفوس منزل الرضا والنفع ، بحكم التشابه القائم بين أفراد البشر ، وبحكم عدوى التنفيس التي لا بد أن تمتد من نفس الشاعر أو الأديب إلى نفس قارئه ، إلا أن أمواج الحياة قد طغت على العالم فأصبح الناس فيها كالغرقى يتلهفون على من يمد إليهم يدا لينقذهم من لجم العاتى ، أو يعينهم على أن يطفوا فوق أثابجاها. وجاهير عديدة من البشر أصبحت لا تقنع من الأدب بالمتعة الجمالية أو بعملية الترويح أو التنفيس عن مكبوتات النفس ، بل تطلب منه عملا إيجابيا ، وإثارا وتضحية بالذات فى سبيل الغير من ملايين الناس الغارقين فى محن الحياة ومشقاتها. وربما كان هذا هو السبب الأساسى فى طغيان الدعوة إلى الأدب الملتزم فى الوقت الحاضر ، وهو الأدب الذى يحارب الذاتية والانعزالية والمهرب ، ويدعو الأديب إلى أن يواجه مشاكل عصره ومحن الناس من حوله ، لا ليسجلها أو يعرضها فحسب ، بل ليلتزم إزاءها برأى ، ويتحمل مسئولية هذا الرأى أمام الجميع ، مهما عرضته تلك المسئولية إلى الأخطار أو أنزلت به من مشقات .



# فهرس

## صفحة

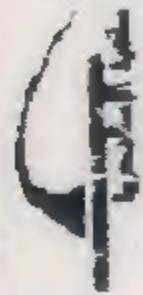
٣	مقدمة . . . . .
٦	ما هو الأدب . . . . .
١١	١ - التجربة الشخصية . . . . .
١١	٢ - التجارب التاريخية . . . . .
١٢	٣ - التجارب الأسطورية . . . . .
١٣	٤ - التجربة الاجتماعية . . . . .
١٤	٥ - التجارب الخيالية . . . . .
٢٠	فنون الأدب . . . . .
٢٣	العرب والمذاهب الأدبية . . . . .
٣٩	نشأة مذاهب الأدب في الغرب . . . . .
٤٠	الكلاسيكية . . . . .
٥٤	الرومانسية . . . . .
٨٢	الواقعية . . . . .
٩١	الواقعية الاشتراكية . . . . .
٩٢	مع سيمونوف . . . . .
٩٤	أقصوصة الشريد . . . . .
٩٥	واقعية الشريد . . . . .
٩٦	خلاصة الرأي . . . . .

## صفحة

٩٧	الطبيعية . . . . .
١٠٠	البرفاسية والفنية . . . . .
١٠٨	الرمزية . . . . .
١١١	صور الرمزية . . . . .
١٢٤	الرمزية والموضوعية . . . . .
١٣١	الفرويدية والسريرية . . . . .
١٣٨	الوجودية . . . . .
١٥٠	ثورة على المسرح التقليدى . . . . .
١٥٠	الأوتشرك . . . . .
١٥٢	المسرح الملحمى . . . . .
١٥٦	ثورة اللامعقول . . . . .
١٦٥	خاتمة . . . . .
١٦٦	غايات الأدب . . . . .





 Bibliotheca Alexandrina



0697329

الشمس ٢٥ قرشا

---

دار الهنا للطباعة ت : ٧١٣٢٧